



Autenttisuudesta elokuvassa

Maisterin tutkinnon opinnäyte

Kirjallinen osuus

Sorri, Salla Onerva

Aalto-yliopisto

Taiteiden ja suunnittelun korkeakoulu

Elokuvataiteen ja lavastustaiteen laitos

Dokumentaarisen elokuvan suuntautumisvaihtoehto

17.5.2014

Sisällysluettelo:

Johdanto – Kokemus autenttisesta	3-6
Taiteellinen lopputyö suhteessa aiempiin harjoitustöihini – Tiedostumisen prosessit	7
Toden tunnun etsimisestä taiteellisessa lopputyössä – Autenttisuus eettisenä veloitteena	8-9
Autenttisuus käsikirjoittamisen kannalta – <i>Todellisuudenkaltaisuus ja valveuni</i>	10-20
Autenttisuus ohjausmetodin kannalta – <i>Syventyminen ja teatraalisuus</i>	21-25
Autenttisuus näyttelijäntyön kannalta – Vapaus mielenliikkeisiin	26-37
Autenttisuus kuvaustyylin kannalta – Pohjana aiempi dokumentaarinen yhteistyö	38-41
Autenttisuus leikkausprosessissa – <i>Kerronnallinen sopimus</i>	43-45
Autenttisuuden tavoittelu äänisuunnittelussa – Hengityksen tila	46
Autenttisuus neorealismissa – Lopputyöhön lainattuja keinoja	47-52
Lopuksi – <i>Elan</i>	53

Johdanto-

Kokemus autenttisesta

Päiväkirjamerkintä 21.1.2014

Koetan edetä vaistolla ja pakottamatta. Koetan lähestyä autenttisuutta luottamalla intuitioon ja siihen, mitä en osaa aina järkeistää, mutta mikä ohjaa valintoja sen perusteella, mikä tuntuu oikealta.

Kirjoituksessani pohdin sitä, mitä autenttisuuden tuntu elokuvassa on, ja millaisen ajattelun ja keinojen kautta sitä voi lähestyä elokuvan toteutuksessa. Mietin millaisten kokemusten ja lähtökohtien kautta elokuvantekijä voi ymmärtää autenttisuuden tuntuun liittyvien todellisten ja mielikuvituksellisten elementtien suhdetta ja hyödyntää tätä ymmärrystä työskentelyssään.

Elokuvan autenttisuuden tuntu on minulle jotain, joka ilmaantuu ikään kuin omasta tahdostaan. Se voi näyttäytyä vaikka tietynä tunnelmana tai rytminä, esittämisjärjestyksenä, äänenä. Esimerkiksi joitain vuosia sitten tein videoteosta vaarini leskestä, Annelista. Löysin kameran kanssa naisen, joka kertoi elävästi ja hellitellen päivän kuulumisia puulaatikolle. Siinä hän säilytti rakkaan kissan tuhkia ja torkahti keinutuoliin tavatakseen jo edesmenneitä läheisiään. Kuvatut tapahtumat eivät kerro tavanomaisesta, melko muodollisesta yhdessäolostamme, jollainen vierailu luultavasti olisi ollut, jos minulle ei olisi ollut kameraa mukana. Siinä mielessä hetki ei vastannut toden kaltaista. Kun kamera oli käännetty Anneliin, hän halusi jakaa jotain itselleen merkitsevää. Koska hän luotti minuun, hän uskalsi näyttää jotain kipeää ja epäkonventionaalista, jakaa kaipuuta, joka oli kytenyt hänessä vaarin ja kissan kuoltua. Koin, että nämä Annelin ensi kertaa kanssani jakamat tärkeät asiat loivat erityisen hetkellisen yhteyden välillemme. Siksi ne tallentuivat kameraan autenttisen tuntuina.

Toisenlainen esimerkki autenttisen tuntuista hetkestä oli 2013 kun kuvasimme Guatemalassa Domingaa, kotiväkivaltaa kokenutta intiaaninaista. Kesken kohtauksen, kun hän oli kertomassa menneisyydessä tapahtuneesta väkivallasta, mies tuli kotiin. Kuvaan tallentui miehen saapumisen

aikaansaama voimakas muutos Domingan olemuksessa. Hän jähmettyi, alkoi vilkuilla ympärilleen hermostuneesti ja vaihtoi puheenaihetta. Väkivaltainen menneisyys, josta Dominga oli ollut kertomassa kameralle, heräsi eloon hänen reaktionsa vaikutuksesta. Toisaalta Domingan mukaan väkivaltaa ei ollut tapahtunut enää vuosiin. Mieskin vain haki rauhassa sisältä kirjan ja meni riippukeinuun lukemaan, eikä siis vaikuttanut uhkaavalta. Aiheesta puhuminen oli saanut Domingan muistot menneestä pintaan. Hän myös reagoi voimakkaasti meinatessa jäädä kiinni herkän aiheen jakamisesta ulkopuolisille, ilman miehen lupaa. Hetken autenttisuuden tuntu nousi minulle sen tunnelman tihenemisestä, mikä oli jo jyvällä kertomuksessa ja purkaantui esiin yllättävän käänteen vaikutuksesta. Molemmat kuvatut tilanteet tuntuivat myöhemmin materiaalia katsoessani autenttisilta.

Esimerkit havainnollistavat sitä, millaiset kameraan tallentuneet hetket olen kokenut autenttisina ja että syntynyt autenttisuuden tuntu on ollut suhteellista todellisuuteen nähden. Molemmat esimerkeistä ovat dokumentaarisen elokuvan kuvaustilanteista. Käytin niitä, koska niissä autenttisuuden tuntu oli niin selvästi läsnä juuri sellaisena kuinka autenttisuuden elokuvassa ymmärrän. Kirjoituksessa tutkin kuvaustilanteiden lisäksi, miten autenttisuuden tuntu syntyy myös muissa elokuvan työvaiheissa.

Käsittelen elokuvan autenttisuutta siis todellisen *tuntuksena*, en *alkuperäisenä* tai tosi - valhe, fakta - fiktio akselilla. Painotan autenttisuutta prosessiin viittaavina valintoina, sen sijaan että se olisi elokuvan mahdollisimman suorana välittämä ”yksi yhteen” -vastaavuus johonkin alkuperäisemmäksi ymmärrettyyn. Pyrin enemmän avaamaan elokuvan autenttisuuskusteluun liittyviä suuntia kuin löytämään suljettuja päätelmiä.

Materiaalina aiheen käsittelyssä käytän taiteelliseen lopputyöni *Ainahan ne palaa* tekoprosessin aikana käytännöstä nousseita havaintojani. Pyrin syventämään pohdintaa elokuvaesimerkkien, elokuvakirjallisuuden ja neorealistisen suuntauksen ajatusten avulla. Kirjoituksessa nostan käytännön rinnalle sellaisia teoreettisia ajatuksia, jotka auttavat minua hahmottamaan autenttisuutta mielekkäällä

tavalla tekijän näkökulmasta. Erityisesti olen poiminut ajatuksia Richard Rushtonin kirjasta *The reality of film (2011)*, joka käsittelee elokuvien vaikutusta todellisuuskäsitykseen. Olen poiminut ajatuksia myös Timo Korhosen väitöskirjasta *Hyvän reunalla (2012)*. Se avaa dokumentaarisen elokuvan tekijäetiikkaa, sekä autenttisuutta prosessina eksistentiaalisen moraalifilosofian kautta.

Harvoja ajatuksia olen käyttänyt sellaisenaan työskentelyohjeena, mutta ne ovat auttaneet valitun metodin perustelemisessa. Ne ovat antaneet kärsivällisyyttä sopivien ratkaisujen etsimisessä. Ne ovat myös antaneet perspektiiviä siitä, miksi autenttisuuden tuntu olisi jotain, mitä kohti kannattaisi pyrkiä.

Autenttisuus on ajankohtainen ja elävä käsite taiteeseen ja viestintään liittyvässä keskustelussa.

Vastaanottamamme audiovisuaalisen materiaalin määrä on moninkertaistunut lyhyessä ajassa, mikä on tehnyt yhä ajankohtaisemmiksi kysymyksen aidon tunnistamisen merkityksestä. Autenttisuus sanaa käytetään myös melko tiheään elokuvan ja varsinkin dokumentaarisen elokuvan genren ollessa kyseessä.

Mutta mistä oikein puhutaan, kun puhutaan autenttisesta tai autenttisen tuntuista kokemuksesta elokuvaan liittyen? Mihin autenttisuuden tuntu elokuvassa vaikuttaa? Millaisilla asioilla autenttisuuden tuntua voi saavuttaa? Jos autenttinen ei elokuvan muodossa viittaa johonkin enemmän toteen ja alkuperäisempään, jota olisi muunneltu mahdollisimman vähän elokuvallisin keinoin, mitä vaihtoehtoja tälle lähestymistavalle on? Minkä kautta autenttinen silloin välittyy? Millaisten käsitteiden ja esimerkkien kautta tämä ajattelu voi avautua?

Käsitteet autenttisuuden, kokemus ja tuntu:

Autenttisuus - Sivistyssanakirjan mukaan autenttisuus on jotain, ”jonka alkuperäisyydestä on kyseenalaistamaton todiste”. (<http://dictionary.reference.com/>) Sanan muinaiskreikkalaiset juuret viittaavat myös hallitsemiseen ja tappamiseen ([http://fi.wikipedia.org/wiki/Autenttisuus_\(filosofia\)](http://fi.wikipedia.org/wiki/Autenttisuus_(filosofia)), 5.5.2014). Näiden perusteella autenttisuus kallistuisi merkitsemään jähmetettyä ymmärrystä alkuperäisestä. Moraalifilosofiassa autenttisuus viittaa myös tavoitteeseen tai *prosessiin*, jossa *jokin tulee enemmän omaksi itseksensä*. Tekstissä käsittelem autenttisuutta enemmän jatkuvassa liikkeessä olevan prosessin

merkityksessä.

Kokemus - Antiikin filosofit pohtivat kokemusta erilaisten laadullisten aistikokemusten kautta, joiden avulla maailmasta voi saada tietoa. Uuden ajan filosofiassa nousi ajattelu ettei kokeva subjekti kykene suoraan tavoittamaan kohteidensa todellista luonnetta, vaan koetut asiat ilmentyvät yksilön sisäisessä kokemuksessa mielikuvina, eli *representatioina*. Näin kokevan subjektin suhde todellisuuteen ymmärrettiin epäsuorana (*John Deweyn kokemusfilosofia*, s. 30)

Tekstissä käsittelen kokemista subjektilähtöisenä maailmassa olon tapana sekä epäsuoran lisäksi myös suorana vuorovaikuttamisen muotona, joka välittyy aistien kautta.

Tuntu – Ajattele tunnun sellaiseksi kontaktiksi johonkin, joka ei välttämättä ole fyysisesti välitön, johon voisi koskea. Tuntu erottuu tunnosta ja tunteesta. Toisaalta se elokuvassa viittaa vaikutelmaan, joka voi aikaansaada tuntoon tai tunteeseen liittyvää kokemista. Tuntu on lähellä englannin kielen ilmaisua *appearance*: "how something appears to others" (<http://www.sanakirja.org/search.php?id=10064&l2=17>, 10.5.2014)

Autenttisuuden tunnulla on merkitystä teoksen ja katsojan väliselle yhteydelle. Kun autenttisuuden tuntu yhdistyy mielekkäällä tavalla katsojaa koskettavaan aiheeseen tai havaintoon, se vaikuttaa siihen, miten teos puhuttelee katsojaa. Teoksen tuntuessa autenttiselta, katsoja kokee teoksen liittyvän voimakkaammin häntä ympäröivään maailmaan. Tällä on vaikutusta todennäköisesti siihen, miten syvällisesti hän teoksen kokee ja kuinka pitkään teos vaikuttaa häneen. Jääkö sen jättämä jälki elämään hänessä?

Itselle autenttiselta tuntuvaan teokseen liittyy ajatus siitä, että sen ei tarvitse ensisijaisesti pakottaa itseään läpi efekteillä. Taide voi välittää katsojalle jotain tavalla, joka kuitenkin jättää lopullisen tulkinnan katsojalle itselleen. Taide voi saada ihmisen ottamaan pohdintaansa jotain, mitä hän ei välittömästi ymmärrä, tai ymmärrä järjen kautta. Autenttisuuden tuntu vaikuttaa siihen motivaation tai kiinnostukseen, minkä vaikutuksesta katsoja tahtoen tai tahtomattaan, saattaa antaa teokselle tilaa itsessään.

Elokuvakeskustelussa näyttää olevan ristiriitaisuutta siinä, missä määrin ja miten autenttisella voidaan viitata kuvitteellisten elementtien käyttöön. Kuitenkin elokuvalla on runouden kaltainen potentiaali etsiä elävää muotoa ja löytää tie katsojan luo rikkomalla konventioita. Runon välittämä tunne, kokemus tai ajatuskonsepti voi olla tosi, vaikka runon sisältö ja rakenne rikkoisivatkin realismin lainalaisuuksia. Jos autenttisuuden elokuvassa ymmärtää sellaisena elinvoimana, elävyytenä ja aitouden tuntuna tai järjen ohi ulottuvana dramaturgiana, jonka vaikka runous tai musiikki voivat saavuttavaa, silloin totuudellisuuden ja mielikuvituksen voi molempien ajatella mahtuvan autenttiseen tuntuiseen.

Elokuvahistorian suuntauksista minua kutsui puoleensa neorealismi. Neorealismia kautta oman tekemisen peilaaminen tuntui luontevalta tavalta etsiä jäsenystä työtavalle, joka yhdisti dokumentaarista ja fiktiivistä. Vaikka neorealismilla ei ole suoraa tyylillistä vastaavuutta lopputyöhöni, minua kiinnosti suuntaus ideologisesta kriisistä syntyneenä tai ainakin siihen voimakkaasti sidoksissa olevana elokuvamuotona. Suuntaus kiinnosti minua myös siksi, että sen voi nähdä vähemmän sääntöinnoittuneena tai kalusto-orientoituneena, verrattuna moniin muihin voimakkaasti esillä olleisiin autenttisen tyylin agendaan liitettyihin suuntauksiin, kuten direct cinema, uusi aalto, dogma95. Jos neorealismia katsoo dialogissa sodanjälkeiseen yhteisöön ja ihmisyyden koordinaattien kadottamiseen ja niiden uudelleen hakemiseen, antaa se teemallisesti mielenkiintoisen kulman erityisesti väkivaltaan ja sen piileviin seurauksiin. Näin myös lähisuhdeväkivaltaan, joka on lopputyöni aihe.

Taiteellinen lopputyö suhteessa aiempiin harjoitustöihini -

Tiedostumisen prosessit

Vaikka *Ainahan ne palaa* on lopulliselta muodoltaan fiktio, seuraa se kommunikointiin liittyvän prosessin kuvauksena aiempien, dokumentaaristen harjoituselokuvieni jatkumoa.

Ensimmäinen harjoituselokuvani (*Omenatarha*) on nuoresta nyrkkeilijästä ja hänen valmistautumisesta ensimmäiseen otteluunsa kahden erilaisen kasvattajan tukemana. Kandelokuva *Yhteys* on vauvatanssista, alun perin traumatisoituneille vauvoille kehitetystä vuorovaikutusmetodista, jolla pyritään vahvistamaan yhteyden tunnetta vanhemman ja vauvan välillä. Vauvatanssissa viritetään ajattelemaan vauvan kannalta. Välityönä tein *Det Dålda Rummet* -seurantadokumentin kahden taiteilijan, kuvanveistäjän ja maalarin yli vuoden kestäneestä yhteisestä taideprojektista. Toisena välityönä tein *Resistenten*, jossa kuvataan erakon kuoleman odotusta ränsistyneessä talossa, viidakon keskellä.

Kaikissa elokuvissa kuvataan prosessia. *Omenatarhassa* kuvattu prosessi oli nuoren nyrkkeilijän valmistautuminen ja kypsyminen ensimmäiseen otteluunsa. Opetustilanteiden ja nyrkkeilyturnauksen lisäksi päähenkilöt on sijoitettu osaksi rakennetumpia tilanteita maisemissa, jotka oli kehitelty voice overin pohjalta. Kuvien aiheina oli tulevaisuuden odotus, uuden aukeaminen ja kypsyminen. *Yhteydessä* seurataan äidin ja vauvan vuorovaikutuksen kehittymistä raskauden loppuvaiheesta syntymään ja vauvan ensimmäisinä kuukausina aloitettavaan dialogiseen vauvatanssitukseen. Kuvaston aiheina oli voice overin ja päähenkilön kanssa käytyjen keskusteluiden ohjaamat oivallukset vauvan ja äidin fyysisen kokemuksen luonteesta ja siihen voimakkaasti vaikuttavat elementit: jo kohdussa alkava vauvan myötäliikkuminen äidin kanssa, veden ja ilman paineiden erot suhteessa ihmisen liikkeeseen. *Det Dålda Rummetissa* seurataan kahden taiteilijan välistä yhdessä tekemisen ja puhutun dialogin kautta etenevää prosessia kohti valmista teosta, tavoitetta maalata piilossa oleva näkyväksi. *Resistentessä* erakkona elävä vanha siirtolaisälykkö on jättänyt taakseen tekopyhänä pitämänsä uskonnollisen yhteisön ja etsii vastausta hengelliseen

kaipaukseen yksinäisyydestä. Elokuvan kuluessa hän päästää katsojan yhä lähemmäs itseään.

Näiden elokuvien tapaan myös lopputyössä, sisällön pohjalta tyylitelty tilan kuvaaminen, kommunikoinnin tavan tutkiminen, sekä jonkinlainen tiedostumisen prosessin seuraaminen, ovat olleet tärkeitä sisällöllisiä ja kerronnallisia elementtejä.

Toden tunnun etsimisestä taiteellisessa lopputyössä -

Autenttisuus eettisenä velvoitteena

Ainahan ne palaa elokuvan aihe on henkinen lähisuhdeväkivalta. Tarinan sisältö perustuu dokumentaariin haastatteluihin. Lopulta elokuvan keskeiseksi teemaksi, eli mitä aiheesta sanotaan, nousi minulle kokijan näkökulmasta tapahtuva henkisen tai fyysisen väkivallan tiedostamisen ja tajuamisen prosessi, vastentahtoinen herääminen. Elokuva ei anna vastausta siihen, tapahtuuko tämä herääminen todella vai ei.

Kirjoituksessa käyn läpi, miten elokuva löysi muotoaan. Tekstistä käy ilmi, että olen saanut käytettyä melko lyhyeen työhön paljon aikaa, järkeilyä ja kokeiluja. Jotkut tekemisen tavoista tuottivat parempaa, jotkut vähemmän hyvää tulosta. Koen läpikäyneeni intensiivisen lyhyen oppimäärän siitä, millaisilla asioilla ohjaamisen käytännössä ja elokuvanteon prosessissa voi olla merkitystä, kun tavoittelee autenttisuuden tuntua fiktiivisessä toteutusmuodossa.

Oma päämäärä lopputyön tekemisessä oli siis etsiä tietä kohti autenttisen tuntuista ja sitä kautta katsojaan yhteyden löytävää ja häntä puhuttelevaa teosta, jonka kuitenkin ei tarvitsisi määrittyä puhtaasti realismiksi. Lähestymisasenteenani oli avoimuus tekemisessä. Halusin hyväksyä tekemisen jatkuvasti muuntuvana prosessina, sekä tietoisesti sallia mielikuvituksenkin keinoja, jos ne tukisivat elokuvan välittämää merkitystä. Epävarmuuden paikoissa pyrkisin valitsemaan todellisemmalta tuntuvan vaihtoehdon.

Mitä kohti pyrin, kun elokuvantekijänä pyrin kohti autenttista? Moraalifilosofian valossa autenttista etsivä valinta näyttäytyy ihmisen itsenäisenä ja kyllin intohimoisena valintana. Väitöskirjassaan *Hyvän reunalla* Timo Korhonen käsittelee autenttisuutta moraalifilosofian näkökulmasta kehittymisen velvoitteena. Hän erittelee Simone de Beauvoiren (1908-1986) ihmistyyppien moraalimallia. Sen huipulla on autenttinen, itsenäinen ja vapaa ihminen, joka kuitenkin ymmärtää käsitystensä subjektiivisuuden. Hän on vastakohta moraalimallin alimpana olevalla, valintaa välttelevälle ja intohimonsa valinnanvaikeuden seurauksena

kieltävälle ihmiselle. De Beauvoire kirjoitti etiikan teoriaansa Sartren vaikuttamana. (Hyvän reunalla s. 265)

Myös Sartrelle (1905-1980) autenttinen ihminen on sellainen, joka erilaisissa eteensä annetuissa tilanteissa valitsee itsensä. Hän *”ymmärtää itse, kokee itse, vastaa itse”*. Sartren moraalifilosofiassa autenttisuus on myös kääntymystä huonosta uskosta hyvään uskoon, luopumista itsepetoksesta ja toiveesta olla jumalan kaltainen. Se on oman absoluuttisen vapauden ja vastuun tunnustamista ja hyväksymistä. Ihminen voi valita omat päämäärät, keinot ja motiivinsa tavoitella hyvää. Vastuu valita ei tässä kuitenkaan tarkoita, että voisi valita hyvän lopputuloksen. (Hyvän reunalla s.254,257)

Korhosen, Sartren ja De Beauvoiren ajatukset yhdistäen voi pelkistää, että ihmisen autenttisuuden tavoittelu tarkoittaisi sitä valintojen kautta tapahtuvaa työstämistä eli toimintaa, mitä ihminen tekee opetellessaan tuntemaan itseään. Tämä taas liittyy moraaliin niin, että ihminen tekee eettisesti oikein itseään kohtaan pyrkiessään tutustumaan itseensä. Koska kyse on prosessista, autenttisuus ei tarkoita jotain valmista. Autenttisuus on keskeneräistä. Ja jos sen etsiminen on prosessi kohti tuntematonta, on se laadultaan myös luova, löytämiseen tähtäävä prosessi. Kuitenkaan sen merkitys ei ole löytämisessä, vaan kyllin paneutuvassa etsimisessä.

”..valinnassa ei ole (Kierkegaardille) niinkään kyse siitä, että valitsee oikein, kuin siitä energiasta, ja vakavuudesta, jolla valitaan.” (Hyvän reunalla s. 252)

Søren Kierkegaard (1813-1855) kirjoittaa autenttisuudesta ihmisen moraalisen velvoitteena ja päämääränä. Hänelle valintoja tehtäessä tärkeintä ei ole valita oikein, vaan valita riittävän intohimoisesti ja vakavasti. Vakavissaan valitseva ihminen lujittaa omaa personallisuuttaan ja lepää samalla olemassaolonsa perustassa.

Ajattelen, että oman autenttisuuden etsiminen on pyrkimystä syventää ymmärrystä oman olemassa olonsa merkityksestä. Tässä prosessissa on aina säröjä ja kriisejä, jotka voivat lamauttaa ja toisaalta

motivoida. Parhaassa tapauksessa säröt ovat hyvä asia ihmisen kehittymisen ja ihmisen dynaamisen elävyyden kannalta. Ne voivat vauhdittaa ihmistä prosessiin, joka on tuloillaan.



Autenttisuus käsikirjoittamisen kannalta –

Todellisuudenkaltaisuus ja valveuni

Taustatyö ja oman suhteen muodostaminen aineistoon

Lopputyöni käynnistävänä ideana oli kokeilla metodia, jossa kirjoittaisin dokumentaarisen taustatyön pohjalta fiktiivisen tarinan. Suodatin tekemistäni taustahaastatteluista ja lukemastani aineistosta tunnelmia ja elementtejä käsikirjoitukseen. Lisäksi päätin rajata tarinan yhteen rajalliseen hetkeen.

Päiväkirjamerkintä 3.1.2014

Mietin omia syitä ja omaa oikeutusta tehdä tästä aiheesta. Kyse on ihmisen rajoista. Jokaisen pitäisi voida vetää omat rajansa. Kysymys ei painotu sanoihin ”oikein, väärin, väkivalta”. Kohtaamisessa toinen yrittää pakottaa toista vanhaan yhteiseen riittiin. Muista sanat: identiteetti, perspektiivi, vastuu, etäisyys, läheisyys, klovnit. Minua kiinnostavat hahmot, joista pystyisin samaistumaan molempiin, mutta joihin samaistumisen syistä en ehkä puhuisi julkisesti, koska niihin liittyy häpeää. Torjutuksi tuleminen on ihmiselle vaikeaa, statuksen muuttuminen ja uhkaaminen on ihmiselle vaikeaa.

Halusin tehdä tarpeeksi taustatyötä, että tarinasta tulisi uskottava ja samalla en liikaa, että minulle välittynyt kokemus säilyisi keskiössä, eikä teoretisointi korostuisi liikaa. Halusin lähestyä henkisen väkivallan kokemusta konkreettisen hetken kautta. Siksi keräsin materiaalina konkreettisia kertomuksia. Halusin keskittyä väkivaltaan mekanismina kahden ihmisen välisessä läheisessä suhteessa keskittymättä pariskunnan suhteen epätasapainoisen dynamiikan alkamissyyn selittämiseen. Taustatyön kautta huomioni kiinnittyi yhä enemmän siihen, miksi omaa identiteettiä horjuttavaan vaikeaan suhteeseen on palattu yhä uudelleen vaikeuksista huolimatta tai miksi siitä pois lähteminen on kestänyt niin kauan. Erityisesti seuraava kohta ennakkohaastattelustani palasi usein mieleeni:

-Mä ajattelin, että tää on nyt sitten semmonen täydellinen ihmissuhde, että.. et tuntu siltä et se toinen tarvitsee mua tosi paljon, minkä pitäis olla jo iso hälytysmerkki. Ja et mä itse tarvitsin häntä.

-Tarvitsee miten?

-Tunnetasolla. (ennakkohaastattelusta vuodelta 2011)

Aihe määritteli paljon lähestymistapaani. Minulle haastatteluissa ja keskusteluissa jaettujen kokemusten kunnioittaminen tuntui tärkeältä. Asenteena kunnioitus tuli vastaan ensimmäiseksi ennakkohaastatteluja tehdessäni. Koska elokuvani aihe on lähisuhdeväkivalta, enkä tuntenut kaikkia haastateltaviani ennalta, noudatin kahta periaatetta. En tehnyt haastatteluja kotonani eli tuonut rankkoja asioita omaan kotiini. Keskustellessamme en puuttunut kuin mahdollisin tarkennusta hakevin jatkokysymyksin kerrottuun – koetin siis olla tilanteessa tulkitsematta tai arvottamatta kerrotun sisältöä.

Nauhoitin ensimmäisen aiheeseen liittyvän haastattelun alkuvuodesta 2013. Kyseessä oli henkilö, joka oli elänyt 10 vuotta henkisesti väkivaltaisessa suhteessa. Tämä kolmetuntinen nauhoitettu haastattelu nousi työskentelyni kannalta painavimmaksi lähteeksi, vaikka käsikirjoitus ei kuvaa suoraan haastateltavani menneisyyttä ja on myös kokemuksen kannalta monelta osin eri, kuin millaisena se haastattelun

perusteella minulle välittyi. Kuitenkin juuri tämän haastattelun merkitys konkreettisena ja minulle luottamuksellisesti uskottuna tosikertomuksena oli suuri. Se auttoi minua ymmärtämään paremmin, miten ja millaisen alistamisen mekaniikan toistuminen läheisessä suhteessa on mahdollista. Miten alistamisen mekaniikka voi kehittyä pidemmän päälle kestävämmäksi - ja kuitenkin samaan aikaan sen muotoiseksi, että siitä on vaikea päästää irti.

Keskustelin myös useamman muun ihmisen kanssa, jotka kokivat eläneensä henkisesti väkivaltaisessa suhteessa. Näitä keskusteluja en kuitenkaan nauhoittanut. Osasta tein muistiinpanoja. Lisäksi etsin tunnelmia ja ajatuksia kirjoista. Palasin vuosia sitten edesmenneen isoäitini ahdistuneeseen päiväkirjaan liitosta, josta hän ei löytänyt ulospääsyä. Luin Maria Jotunin *Huojuva talo* näytelmäversion, Ingmar Bergman *Kohtauksia eräästä avioliitosta* ja Robert De Haren kirjaa psykopaattisesta luonnehäiriöstä ja sen vaikutuksista lähisuhteessa. Haravoin henkistä väkivaltaa käsittelevää youtube -aineistoa, keskustelin naisten linjan vetäjän Pia Puun näkemyksestä aiheeseen ja luin naisten linjan julkaisemia tarinoita väkivaltaisesta parisuhteesta. Taustatutkimuksessa korostuu naisen kokemus. Tämä ei ollut kuitenkaan tietoinen sukupuolitettu valinta, vaan tietoa naisen väkivaltakokemuksista oli yksinkertaisesti helpommin saatavilla.

Itselle taustatutkimuksen tarinoissa nousi kiinnostavaksi koetun tilanteen asteittainen ja viiveellinen hahmottaminen - taipumus havaita ja myöntää väkivallan olemassa oloa ja laatua hyvin hitaasti, sekä jättää huomiotta usein jo alusta asti läsnä olleet hälytysmerkit tulevasta. Naisten linjan vetäjä Pia Puu sanoi, että ensimmäistä kertaa linjalle soittavat, ovat melkein aina tunnustelijoita. Hän kertoi, että soittajat puhuvat aluksi vain vähän kokemuksestaan, eivätkä ole varmoja miten vakavasti suhteen sisäiseen väkivaltaan tai pakottamiseen olisi suhtauduttava. Taustatutkimuksessa kävi ilmi, että fyysistä väkivaltaa edelsi usein pitkään jatkunut henkinen jännite tai väkivalta: aluksi laiminlyönti, myöhemmin aktiivinen nöyryytys. Taustahaastattelujeni valossa uhrin problematiikka ei ollut ihmisessä valmiiksi olemassa oleva ominaisuus, vaan seurausta väkivallasta. Henkisen väkivallan kokemiseen liittyi jatkuva varuillaan olo ja

se näyttäytyi paljon henkistä energiaa vievänä asiana, joka heikensi ihmisen valmiutta suojella omia rajojaan ja lähteä vastareaktioon. Keskusteluissa nousi esiin, että väkivaltaa kokeneen oma elämäntilanne ja heikentynyt itsesuojelukyky olivat saattaneet ruokkia tunneriippuvuussuhteen jatkumista, esimerkiksi jos hän oli ollut jo valmiiksi vaikeassa elämäntilanteessa ja kiinnittynyt toiseen tuen tarpeessa. Myös tottumus oli ohjannut ottamaan dominoivan ihmisen lähelle. Tai ihminen oli sitoutunut vaikeaan suhteeseen biologisista syistä, kuten halusta saada lapsi tai esimerkiksi eron jälkeen, jos oli pelottanut olla yksin. Se, että erityisesti heikossa asemassa tai valmiiksi vaikeassa tilanteessa oleva ihminen houkuttaa väkivaltaista käytöstä luokseen ja on taipuvainen jatkamaan palaamista pahaa oloa tuovaan suhteeseen, paljastaa sitä ristiriitaisten tunteiden, häpeän ja manipulaation kierrettä, mikä aiheeseen liittyy, ja mikä tekee ymmärrettäväksi vaikeutta puhua siitä avoimesti.

Itselle tapahtuvan kokemuksen *kieltämisen* ja *riippuvuuden* lisäksi minua kiinnosti *toisen rajojen ylittämisen mekanismi* ja pyrkimys siinä muuntaa toisen käsitystä omasta todellisuudesta. Minua kiinnosti ilmiö, jossa ihminen on altis antamaan läheisensä muuntaa omaa käsitystään kokemuksestaan, lopulta omasta identiteetistään ja tämän seuraukset. Käsikirjoituksessa tätä kuvataan, kun mies saa naisen päästämään itsensä sisään, kutsumaan teelle, pesemään housunsa ja kaiken jälkeen nainen menee miehen syliin. Henkilön vastaaminen rajojensa loukkaamiseen irrationaalisen vastaanpanemattomalla tai sovitelevalla reaktiolla, on myös asia, joka nousi esiin näyttelijäliiton tekstijameissa joulukuussa 2013, kun kävimme läpi antamaani ennakotehtävää, jossa kaikkien oli pitänyt miettiä valmiiksi omakohtainen kokemus, jossa koki rajojensa tulleen ylitetyksi.

Osana prosessia opin myös suhtautumisestani aiheeseen ja rinnastan sen yleiseen suhtautumiseen henkiseen väkivaltaan. Väkivallan kokemuksessa, siihen liittyvässä henkisessä ja fyysisessä heikkoudessa tai siihen liittyvässä omien rajojen hallinnan epäonnistumisessa, on jotain yhteisöllisesti häpeällistä, jonka haluaisi kieltää ja lakaista maton alle. Alun tavoitteeni oli avoimuus ymmärtää tilanteen

molempia osapuolia, mutta kuvauksia lähestyttäessä siirtyi painopiste selvemmin henkisen väkivallan kohteen näkökulmaan.

Huomasin kehitteleväni selittäviä syitä tekijän käytökselle hänen aiemmista omista huonoista kokemuksistaan, esim. että hän siirtäisi vain eteenpäin jotain itse menneessä kokemaansa, mahdollista traumaansa, sen sijaan että perustaisi toimintansa kyvyttömyydelle kokea empaattisuutta ja olisi vain välinpitämättömyyttään ymmärtämätön tai häikäilemätön. Mietin pitkään, miksi minulla olisi oikeus näyttää kohtaus jossa, siitä huolimatta että molemmat toimivat lopulta hallitsemattomasti, toinen esitetään toimivan selvemmin vahingollisesti toista kohtaan. Tuntui vaikealta ymmärtää tai hyväksyä, miksi ihminen haluaisi murskata tai haudata alleen toisen ilman erityisen hyvää perusteltua syytä. Käytin siis paljon aikaa erilaisten kiusaajaa ymmärtävien taustakertomusten kehittelyyn. Yritin keksiä keinoja, joilla tehdä haastatteluiden pohjalta rakennetusta aika kamalalta ihmiseltä näyttäytyvästä mielikuvastani miellyttävämmän, tehdäkseni hänestä samaistuttavamman ja siis ainakin itselleni ymmärrettävämmän. Kuitenkin liiallinen väkivaltaisen käytöksen selittämiseen pyrkiminen tuntui vievän väärään suuntaan suhteessa haastateltavien jakaman kokemuksen kunnioittamiseen. Lopulta päädyin ajattelemaan, että jos muunnan elokuvan miehen hahmoa liikaa hänen käytöstään selittelevään ja perustelemaan suuntaan ja omaan ymmärrykseeni sopivaksi, teen samanlaista vääristämistä haastatelluilleni, kuin minkä he ovat kokeneet ahdistavaksi suhteissaan – manipuloisin heidän minulle jakamaansa kokemusta.

Edelliseen päätelmään liittyy Miessakit ry:n sivuilta löytämäni tutkimus, josta nousee esiin huomio, että väkivaltaa työssään kohtaavien tulisi pyrkiä tietoisuuteen omiin väkivaltaisten henkilöiden kohtaamisiin liittyviin ja niissä syntyviin arvoihinsa ja asenteisiinsa, voidakseen tehdä työtä tuloksellisesti. Elokuvan tekijään pätee monessa määrin sama. On hyödyllistä tutkia ja kyetä tunnistamaan omia, valitsemiinsa aiheisiin liittyviä asenteita.

..Millaiseen ihmiskäsitykseen väkivaltatyön tulisi perustua? Tällaista keskustelua ei juurikaan ole käyty alan eri toimijoiden tai tutkijoiden kesken. Psykodynaaminen väkivaltatyö ja väkivallan tekijän kohtaaminen nostavat *arvotietoisuuden* vaatimuksen hyvin keskeiseksi asiaksi. Jotta työtä voisi tehdä omien arvojensa mukaisesti, omista arvoista on oltava tietoinen. Väkivallan tekijän ammatillisessa kohtaamisessa työntekijöiden on kyettävä jatkuvasti refleктоimaan omia asenteitaan ja arvojaan. Arvotietoisuus on täten myös *asennetietoisuutta*... ..Ilman tätä tiedostamis- ja reflektioprosessia koko terapiasuhde rakentuu helposti terapeutin vastatunneille, jotka tällöin saavat negatiivisen kaiun. Vastatunteet eivät siis sinänsä ole vahingollisia tai vääriä tunteita. Niiden hyödyllisyys on kuitenkin riippuvainen tiedostamisesta. Yksi tiedostamisen keino on terapeutin sisäinen dialogi eli reflektio, joka on osa vuorovaikutuksen tutkimisprosessia. Se ei välttämättä tapahdu eksplisiittisenä tai ilmaisullisena eikä aina edes tiedostettuna. Silti sen vaikutus prosessin kulkuun on oleellinen.

(*Psykodynaaminen väkivaltatyö*, Sarianne Tanjas-Kuusisto, Pro-gradu tutkielma, Helsingin yliopisto, 2003)

Elokuvantekijän ei voi olettaa olevan hoidollisessa vastuussa esiintyiinsä tai lähteisiinsä nähden. Mutta koska heidän panoksestaan muodostuu elokuvan aines, olen kuitenkin valmis käyttämään aikaa niiden asenteiden pohtimiseen ja tiedostamiseen, jotka voivat viedä lähteiden tai esiintyjien kanssa työskentelyä eettisempään ja hedelmällisempään suuntaan. Ajattelen, että mitä paremmin tiedostan omia arvojani aihetta kohtaan, sitä paremmin pystyn edesauttamaan luottamuksellisen ilmapiirin syntymistä ja perustelemaan elokuvan toteutukseen liittyviä valintoja.

Toisaalta samalla tuntuu tärkeältä olla tietämättä ihan kaikkea omista motiiveistani, jotta tiedostamattomalle jää tilaa vaikuttaa elokuvan sisältöön. Elokuvan teon prosessissa on jatkuvasti läsnä oman tekemisen tietoisesta tiedostamisesta ja tekemisen tiedostamattomuuden välinen ristiriita. Avatessaan luomista prosessina Marguerite Duras kirjoittaa siitä, kuinka luominen on läsnäolon mahdollisuus, ja kuinka vasta valmiissa teoksessa ajatus on tasaantunut ja tullut järkiinsä. Hän kirjoittaa siitä, kuinka ei voisi kirjoittaa, jos ei antaisi tilaa tuntemattomalle itsessään.

..Kirja on tuntematon, se on yö lukkojen takana, sitä se on. ..Kirjoittaminen on myös sitä, ettei puhu. Se on huutamista ilman ääntä. ..Eikä kirjoittaminen ole ajatteluakaan vaan tietynlainen kyky kirjailijan rinnalla”

(Marguerite Duras, *Kirjoitan*)

Ajattelen, että kaikkea aiheessa ei tarvitse purkaa tai tietää, mutta koska käytännössä itsensä tunteminen auttaa toimimaan paremmin muiden kanssa mielekkääseen suuntaan, elokuvantekijän on syytä tarkkailla ja koittaa tiedostaa millaisia asioita kohden oma halu, ajatus tai torjunta aiheessa, ja varsinkin väkivallan kaltaisessa tunteita yleisesti nostattavissa aiheissa, suuntautuu.

Itselle isoin sisältöön liittyvä päätös oli siis lakata pyrkimästä kuvaamaan tapahtumien kulkua objektiivisesti. Mietittyäni haastattelujani, päädyin ajatukseen, että väkivaltatilanteen kestättömyyttä mittaa lopulta vain ihmisen oma kokemus, ei ulkopuolelta tuleva näkemys. Jos päätelmää uskoo, tuntuu oikealta, että välitetyn kokemuksen esilletuominen sellaisenaan, ilman liian voimakasta objektiivisuussabluunaa, on tärkeää. Ajattelin tämän kunnioittavan kokemuksiensa jakaneiden oikeutta oman kokemuksensa itse määrittelemisessä.

Pohtiessaan dokumenttielokuvaohjaamista eettisestä näkökulmasta, Timo Korhonen nostaa ohjaamisen rinnalle sorrettujen pedagogiikasta kirjoittaneen Brasilialaisen yhteiskuntatieteilijän Paulo Freiren käsitteen *ohjailu*. Korhonen ehdottaa dokumentaarisen elokuvan ohjaamisen korkeimmaksi päämääräksi sorrettujen kanssa yhdessä tekemisen. Freiren käsite ohjailu on sitä, kun ihmiselle ei anneta puhumisen oikeutta ja mahdollisuutta määritellä itse itseään. Sekä Sartrelle että Freirelle itsensä määrittelemisen oikeuden kieltäminen on sorron peruspiirre. (*Hyvän reunalla*, s.273)

Moni ajatus muokkaantui tai karsiintui vuoden kuluessa, mutta paljon säilyi myös samana. Yksi tavoite, joka taustatyön alusta lähtien säilyi kuvauksiin asti samana, oli etsiä tähän elokuvaan tekotapa, jolla lopputuloksesta tulisi elävän tuntuinen. Tekotapa, joka ei objektiivisuuden tavoittelun hylkäämisestä huolimatta pelkistyisi kauhukertomukseksi, mikä osan taustamateriaalin shokeeraavuuden valossa olisi ollut mahdollista.

Matkan varrella alkuperäisen käsikirjoitusluonnoksen asetelma yksinkertaistui vaihe vaiheelta. Tarina vankilasta vapautuvasta miehestä ja raskaana olevasta naisesta, joka ei suostu myöntämään miehelle isyyttä, vaihtui tapahtumaksi, jossa mies palauttaa entiselle kumppanilleen asunnon avainta. Tarinasta karsiutui pois myös muita elementtejä, esimerkiksi puhelu, jossa mies ilmoittaa tulostaan ja kukat, joita mies oli tuomassa. Myös liian selittävältä tuntuvaa dialogia karsiutui. Samana säilyi ajatus, että nainen on jäänyt entiseen yhteiseen asuntoon, jossa hän on koettanut jatkaa elämää eteenpäin ja ottaa tilaa itselleen haltuun. Hän on samalla ympäristössä, jossa on läsnä ahdistava menneisyys.

Käsikirjoitusprosessin vaiheet:

1. Talvella 2013 taustahaastattelun äänittäminen ja sen suhteuttaminen haluttuun lopputulokseen. Sellaisenaan tuntui liian rankalta samaistua tai liian sensaatiohakuiselta esittää kuulemieni kertomusten kauhun tai loukkaamisen kliimaksit lyhyessä muodossa.
2. Kohtauksen auki kirjoittamisen kokeilu ensimmäisen kerran Juha Hurmeen teatterikirjoittamisen kurssilla keväällä 2013.
3. Ensimmäisen yksinkertaistetun ja aiempaa arkisemman version kirjoittaminen kevään 2013 lopussa dokkarilinjan retriitissä Anskogissa. Pois putosivat kokonaan miehen palaaminen vankilasta ja naisen raskaus. Eli näin poistui miehen määrittäminen yhteisön rankaisemaksi ja naisen fyysisestä tilasta tuli arkipäiväisempi ja elämänhetkestä vähemmän ainutlaatuinen.
4. Yksinkertaistetun version jatkaminen ja hiominen dokkarilinjan maisteripajassa sekä haastattelulitteroinnin ja jatkettun taustatyön pohjalta.
5. Marraskuu-joulukuu 2013 työryhmän kokoaminen käsikirjoituksen ympärille mm. dramaturgi Anna Ruohonen mukaan keskustelemaan sisällön vaikutelmista. Anna tuki käsikirjoituksen rajallisuutta ja yksinkertaisena pysymistä muistuttamalla, että jos yrittää kertoa liikaa monesta asiasta kerralla, ei lopulta kerro mistään. Työryhmän löytymisen seurauksena ensimmäistä kertaa käsikirjoitus muuttui henkilökohtaisesta työmaastani ryhmän yhteiseksi työkaluksi. Käsikirjoitusluonnoksen kokeilu näyttelijäliiton tekstijameissa, jossa 10 eri näyttelijää lähestyi tekstiä jonkin oman, ääneen sanomattoman kokemuksen pohjalta. Parhaimmillaan he saivat tekstin tuntumaan arkiselta ja uskottavalta.
6. Vuosi haastattelusta tapasin yhden haastateltavani uudelleen ja annoin hänen lukea käsikirjoituksen.

Kerroin, että se ei kuvaa hänen elämäänsä, mutta että olin käyttänyt sen kirjoittamisessa häneltä saamaani ymmärrystä aiheeseen liittyen. Voimakkaimmin hän samaistui tilanteen painostavaan tunnelmaan ja subjektiiviseen kuvaan, jossa mies rikkoo lusikalla kupissa näkyvän heijastuksen naisen silmästä.

7. Helmikuu 2014 Päivi Harzell tuli ohjaavaksi opettajaksi. Käsikirjoituksen työstäminen eri versioiden kautta näyttelijöitä varten mielekkääksi. Tämä vaihe sisälsi myös ns. saippuasarjaversio, *Teeseremonian*. Siinä tunnekuljetukset olivat selkeät, mutta kaikki oli auki puhuttua. Vaikka hylkäsin version jo seuraavana päivänä, sen tekemisestä oli hyötyä selkiyttämään alkuperäistarinan puutteita ja vahvuuksia. Tunnekaaren löytämisen tarpeellisuus tuli kokeiluversiossa näkyvämmäksi. Vaikka version lopputulos ei ollutkaan itselle tyydyttävä, tuntui hyödylliseltä tehdä sisällön ja muodon suhteen haahuilua mieluummin ennen kuvauksia, kuin että tällainen vaihe olisi jäänyt kuvauksiin.

8. Käsikirjoituksen työstäminen näyttelijöiden kanssa kokeillon pohjalta, mm. uskottavalta tuntuvat toiminnot. Näyttelijöiden oman kokemuksen suhteen etsiminen käsikirjoitukseen keskustelujen kautta.

Dialogin hiominen näyttelijöiden improvisointien pohjalta.

Metodini oli paneutua dokumentaariseen taustamateriaaliin ja tavata oikeita tietyn tapahtuman läpikäyneitä ihmisiä fiktiivisen käsikirjoituksen synnyttämiseksi. Tämä tuntui mielenkiintoiselta ja paljon antavalta lähestymistavalta elokuvan tekemiseen. Tuntui, että löysin kokeilun kautta suuntaa, jota kehittelisin mielelläni jatkossakin. Ajattelen dokumentaarisen aineiston suhteutuvan valmiin käsikirjoituksen kuvitteelliseen tarinaan lopputyössäni siten, että valmis käsikirjoitus on taustatyön kautta muotoutunut ymmärrykseni tiivistymä valitusta aiheesta ja teemasta.

Richard Rushton: *verisimilitude* ja *reverie*

The reality of film kirjassa (2011), Richard Rushton nostaa esiin elokuvateoreettista keskustelua siitä, miten elokuvan muodon autenttisuus voi liikkua kohti kokemusta maailmasta. Rushton painottaa mielikuvituksen ja oletetun realismin välistä problematiikkaa autenttisuuden tuntuun liittyen.

Rushton keskittyy perustelemaan, kuinka elokuvan todellisuuden määrittämistä koskevassa keskustelussa ei ole juurikaan edetty 1970-luvulta ja poliittisen modernismin näkemyksistä. Hän esittää, että vaikka käsitteitä on muutettu, keskustelussa toistuu asetelma, jossa elokuvaa määritetään ensisijaisesti sen vastaavuussuhteesta todellisuuteen nähden ja sen mukaan, miten yhtäläisenä vastaavuussuhde *toteutuu* todellisuuteen nähden. Tässä keskustelussa *autenttisuus* on yksi avainsanoista ja keskiössä erityisesti käsitteen rinnastuminen *verisimilitude-suhteeseen* eli todellisuutta toistavaan suhteeseen. Rushton kritisoi lähestymistapaa siitä, että sen kautta korostuu elokuvan ymmärtäminen representaationa, sen sijaan että elokuvia (ja niiden mielikuvitusta) pidettäisiin itsessään merkittävänä osana todellisuutta. Rushton tutkii keskustelussa esiin nostettuja käsitteitä ja niiden ristiriitaisia tulkintoja. Hän pyrkii ottamaan ne haltuunsa *luovuuden muotoisen todellisuuden* näkökulmasta.

Verisimilitude – Käsite viittaa filosofiseen konseptiin, joka erottelee väitteiden ja oletuksien totuutta ja epätotta. Konseptissa nousee esille verisimilitude -ajattelun ongelmallisuus artikuloida sitä, mikä tuo toisen valeteorian toista valeteoriaa lähemmäs totuutta. Karl Popper oli ensimmäisiä, joka piti totuutta tieteellisen tutkimuksen päämääränä ja toisaalta tunnusti, että suurin osa tieteenhistorian huomattavista teorioista on tiukasti tulkiten valetta. Hän esitti, että jos pitkä valeteorioiden ketju kuitenkin aiheuttaa kehitystä kohti totuuden tavoitetta, niin silloin on mahdollista, että ainakin yksi väärä teoria on lähempänä totuutta kuin toiset. (=oma muunneltu suomennos wikistä 15.4.2014)

Suomen johtava verisimilitude tutkija Ilkka Niiniluoto käyttää käsitteestä suomennosta *todellisuuden kaltainen* (jäähvyäisluento huhtikuussa 2014, Helsingin Yliopisto). On oikeastaan helposti ymmärrettävissä, miksi todellisenkaltaisuuden tavoittelu on tehtävänä annettu taiteista niin painokkaasti juuri elokuvalle. Elokuvallahan on mahdollista kuvata ihmistä ja ympäristöä hyvin todenkaltaisena sekä tilallisen että ajallisen esittämisen kautta verrattuna muihin taidemuotoihin. Osittain juuri tästä johtuen

elokuvatutkimus nojaa niin paljon jonkin uudelleen esittämisen (represent) logiikkaan.

"Ilkka Niiniluoto toteaa, että antiikista periytyvän totuuden korrespondenssiteorian mukaan totuus on jonkinlainen vastaavuussuhde uskomuksen ja tosiasian välillä: uskomus tai ajatus on tosi silloin, kun se "vastaa" todellisuutta. Siten lause on tosi, jos se "ilmaisee" toden asiantilan eli tosiasian. Kuvaavaa korrespondenssiteorian määrittelylle on, että Niiniluoto sijoittaa edellä vastaavuuden ja ilmaisemisen lainausmerkkeihin, ne ovat sitä jotenkin epämääräisesti. Korrespondenssiteorian ongelma onkin siinä, että voidaksemme suorittaa vertailun, meidän on tunnettava se, mitä ollaan vertaamassa; toisaalta uskomus ja toisaalta todellisuus". (Hyvän reunalla s.128)

Lisämausteen todellisen kaltaiseen taiteessa tuo vielä se, että taide on kommunikoivaa. Timo Korhonen viittaa väitöskirjassaan taiteen ja tieteen epäselvyyden ongelmiin, jotka liittyvät totuudellisuuden pitämiseen mahdollisimman suorana vastaavuussuhteena kommunikoinnin ja kommunikoitavan asian välillä.

Korhonen ottaa esiin Scott Fosdick ja Shakira Famyn käsitteen *epistemologinen rehellisyys* (Hyvän reunalla s. 128), jonka he ovat nostaneet totuus -käsitteen rinnalle tutkiessaan totuusväitettä valokuvassa. Epistemologisessa rehellisyydessä oleellista on kommunikaatioon lisättävä informaatio, joka auttaa vastaanottajaa arvioimaan kyseisen kommunikaation totuutta tai luotettavuutta. Epistemologinen rehellisyys viittaa ajatteluun, joka sallii esitettävän asian maustamisen sellaisella lisäinformaatiolla, joka toimii välineenä katsojan oikeanlaisen tulkinnan tarkentumiselle. Näkemyksessä korostuu edelleen esitetyn suhde esitettävän toden kaltaisuuteen esityksen pohjana.

Korhonen jatkaa historianfilosofi Amos Funkensteinin painotuksen siitä, kuinka fiktiivisellä lähestymistavalla on paikkansa jopa tieteellisessä tutkimuksessa mielekkään päämäärän asettamisen kannalta:

"..jokainen tieteellinenkin menettely tai argumentti edellyttää ideaalia, siis fiktiivistä lähestymistapaa.

Merkityksen korostaminen edellyttää nimenomaan mielikuvitusta. Näyttää siltä ettei tämä näkemys ole vielä saavuttanut niitä, jotka esittävät dokumenttielokuvalla toistuvasti tieteelliseen validiteettiin perustuvan totuusvaatimuksen.” (Hyvän reunalla s. 127)

Opiskellessani kääntämistä yliopistolla, muistan kuinka jo pääsykokeissa painottui huomio siitä, että hyvä käännös ei juuri koskaan ole sanatarkka, vaan painottuu ilmaisun tarkan vastaavuuden sijaan sisällön välittymiseen.

Elokvateoreettisen keskustelun pyrkimys hahmottaa elokuvaa jakamalle se lähempänä ja kauempana todellisuudesta olevaan, on johtanut suuntaukseen *arvottaa* elokuvaa tällä perusteella. Realistisemmän ja vähemmän realistisen, todemman ja epätodemman pohdinta elokuvaan liittyen on sinänsä tärkeää, mutta keskustelun arvolautuneisuus näyttää pyrkivän kohti valmiiksi asetettua, jalustalle nostettua ja melko abstraktia päämäärää. Pahimmillaan se vie keskustelun ajatuskulkuja sen kaltaisen teoksen ihannoitiin, joka lopulta on mahdoton toteuttaa ja pois elokuvan luovasta potentiaalista.

Elokvassa taidemuotona on alusta asti korostunut myös illuusioon ja mielikuvitukseen nojaava puoli. Rushton vetoaakin Cornelius Castoriadiksen filosofeille heittämään haasteeseen muistaa ja huomioida kolikon molemmat puolet, niin että todellisuutta ei määriteltäisi erossa ihmisen mielikuvituksesta ja luovuudesta. Castoriadikseen vedoten Rushton haastaa filosofeja alkamaan ihmisyyden luovista teoista – unista, runoista, musiikista, ja haastaa näkemään niiden muotoista todellisuutta. (*The reality of film* s. 2)

”Castoriadis menee niin pitkälle, että julistaa ihmisen olevan mielikuvitusta. Hänelle tämä on olennaista siinä, mikä määrittää ihmissubjektin ja ihmisyhteisöjen kapasiteettia: heillä on kyky sijoittaa mielikuvitukseen sellaista, mikä ei objektiivisesti ole olemassa. (...) Hän kutsuu tätä kyvyksi reflektoida..” (*The reality of film* s.7)

Minulle Castoriadiksen ajattelu avaa tapaa nähdä todellisen kaltainen, todellisen kaltaisen *tuntuna*. Todellisen kaltaisen tuntuinen voi sisältää valveunen ja uneksinnan eli *reverien*.

Reverie: -Viittaa valveuneen, haaveiluun, unelmoivaan musiikkikappaleeseen, värittyneeseen visionääriseen huomioon (<http://dictionary.reference.com/browse/revery> 10.5.2014)

Jatkaessaan mielikuvituksellisten elementtien suhteesta autenttisuuteen Rushton nostaa esiin tämän Annette Kuhnin muotoileman ilmaisun elokuvan valveunimaisesta ulottuvuudesta:

“Kuhn viittaa valveunen tuntuun. .. *Huomioni on, että se mitä elokuva tekee todellisuuden laadusta ymmärrettäväksi, on se, kuinka valveunen kaltainen muotoilee sitä, tai oikeastaan on sen perusta, mitä ihminen kohtaa todellisuutena*” (*The reality of film* s. 7)

Todellisen kaltaisen ja todellisen kaltaisen *tuntuisen* tavoittelu ohjaavat huomiota eri lähtökohtiin.

Todellisen kaltaisen tavoittelussa huomio kohdistuu valmiiksi olemassa olevaan. Todellisen kaltaisen tuntuksessa taas huomio kohdistuu valmiiksi olemassa olevan lisäksi olemassa olevan potentiaaliin, tiedostamattoman ulottuvuuksiin ja tulkintoihin.

Rushton käyttää valveunen käsitettä valottaessaan Castoriadis'n ajatusta *luovuuden muotoisesta todellisuudesta*. Hän kirjoittaa, että elokuvalla on *potentiaalisesti luovuuden muotoinen todellisuus* ja kehottaa kääntämään kysymyksenasettelun siihen, mitä elokuvat voivat tehdä meissä ja mitä me voimme *tehdä* elokuvilla?

”*Elokuvat eivät edusta todellisuutta, ne luovat todellisuuksia.. ..ne luovat mahdollisuuksia, tilanteita ja tapahtumia, joita ei ollut: ne nostavat esiin objekteja ja subjekteja, joiden olemassaolo on puhtaasti elokuvallista.*” (*The reality of film* s.4)

Tuntuu elokuvan potentiaalin ja ajan haaskaamiselta kehitellä teorioita, joissa elokuvaa lähestytään vain haaleampana, muuntuneena ja vääntyneenä toistumana jostain oikeammasta, mihin se viittaa. Sen sijaan ajattelen, että elokuva voi taiteenlajina kirkastaa valitsemaansa aihetta. Elokuva voi olla realismin luovaa käsittelyä. Todentuntuista voi toteuttaa uneksinnan avulla. Uneksinnan hyväksymisellä osaksi työprosessia voi olla paljonkin merkitystä, silloin kun etsitään ratkaisuja välitettävän asian elävöittämiseksi

ja aistittavaksi tekemiseksi. Uneksinnalla ja mielikuvituksella on oleellinen merkitys ihmisen ymmärryksen tiivistymiselle, mutta sen avulla tapahtuva oivallus ei tule pakottamalla, vaan vaatii syventymistä ja aikaa.

Autenttisuuden läsnäolon volyymiksi voi ymmärtää sen, millä intensiteetillä elokuva löytää tiensä katsojan kokemukseen ja ymmärrykseen. Tällöin huomio keskittyy siihen, mitä elokuvat *mahdollistavat* meidät tajuamaan ja mitä elokuvilla on potentiaali luoda todellisuuteemme. Tämä kirkastui minulle käytännössä välityössäni *Det Dåda Rummet*. Elokuvassa kaksi taiteilijaa käyvät yhteisen teosprosessin aikana keskustelua siitä, mitä oikeastaan heille on taide. He yhtyivät näkemykseen taiteesta jonkin *tiivistymänä ja esiin tulemisena*.

Ajattelen *verisimilituden* ja *reverien* käsitteiden liittyvän myös väkivaltaan aiheenani. Koska väkivalta ja sen kokemus ovat niin tunteita herättäviä ja niiden värittämiä asioita, on väkivallassa aiheena läsnä todenkaltainen ja kuviteltu, sekä niiden toisistaan erottamisen vaikeus.

Ainahan ne palaa käsikirjoituksesta ajattelen, että sillä on todellisen kaltaiseen pohjaava merkitys, jonka esitysmuoto tiivistyy valveunen kautta.

Autenttisuus ohjausmetodin kannalta –

Syventyminen ja teatraalisuus

Valmistautuminen kuvauksiin

Päämääräni työryhmän suhteen oli löytää yhdessä prosessinomainen ja keskustelua kunnioittava työtapa. Uskon, että tämä ei tarkoita valmistautumattomuutta tai epäjohtonmukaista oikuttelua, vaan nimenomaan niin hyvin valmistautumista, että se lisää kykyä olla avoin sellaiselle yllättävällekin suunnan vaihtumisen mahdollisuudelle tai odottamattomalle ratkaisulle, joka tukee elokuvan sisältöä. Dokumentaarisessa tekemisessä tämä voi tarkoittaa esimerkiksi sitä, että vaikka kauan odotettu hetki menisi sivu suun, saattaa samankaltainen sisältö tai merkitys tulla vastaan myöhemmin jossain toisessa muodossa. Tai jos jotain hienoa, mutta enakkoon laskelmoimatonta alkaa tapahtua kuvauksissa, siihen kyetään tarttumaan lennosta. Huonona puolena tällaisessa työstämisessä on toisinaan se, että asiat saattavat tuntua hallitsemattomilta, saattaa tulla epäselvyyttä, mistä on pidettävä kiinni ja minkä antaa mennä. Toivoin, että mitä yksinkertaisemmaksi ja selkeämmäksi ehtisimme saada ajatuksen sisällöstä ennen kuvauksia, sitä valmiimpia olisimme ottamaan vastaan mahdolliset suunnitelman muutokset kuvauksissa sekä ymmärtämään niiden merkityksen kokonaisuuden kannalta.

Dokumentaarisen linjan syksyllä 2013 järjestämällä näyttelijäohjauksen kurssilla, teatteriohjaaja Juha Hurme puhui tavastaan ja asenteestaan ohjata teatteria. Hän korosti avointa tutkijamieltä tekotavassaan. Hän puhui myös siitä, kuinka pyrkii lykkäämään mahdollisimman viimeiseen lopullista päätöstä ja kuinka näkee ohjaamisessa tärkeänä ryhmän kollektiivisen tietoisuuden keräämisen. Koen myös elokuvassa Hurmeen esittämän lähestymistavan mielekkääksi. Erityisesti minua kiinnostaa ajatus ryhmän kollektiivisen tietoisuuden keräämisestä ja käyttämisestä elokuvan toteutuksessa.

Prosessimaista lähestymistapaa tuki työryhmäläisten avoimuus jakaa omia ajatuksiaan ja kokemuksiaan käsikirjoituksen maailmaan liittyen. Lopputulokseen vaikutti työryhmässä jaettu. Siinä näkyy paloja kuinka

meistä kukin tahoillaan tunnisti tilanteesta jotakin omakohtaista ja lähipiirissään kuulemaansa. Esimerkiksi pukusuunnittelija etsi vaatteiden tyyliä tarinan kaltaisessa tilanteessa olleen ystävänsä pukeutumisen vaikuttamana. Kuvausrekvisiittana näkyy koriste-esineitä henkilöltä, joka lopulta oli tehnyt itsemurhan väkivaltaisen parisuhteen aikana. Koin tällaisella asioiden jakamisella olleen vaikutusta yhdessä tekemisen ilmapiiriin ja jaettuun luottamukseen. Tuntui, että kukin omasta vastuukulmastaan oli vilpittömästi tosissaan mukana elokuvan toteutuksessa.

Kahden viikon aikana, ennen kuvauksia istuin kolme päivää lopputyöohjaajani Päivi Harzellin kanssa valmistautumassa kuvauksiin. Valtaosa ajasta kului siihen, että yritimme keskustelun ja tekemisen kautta selkeyttää, mitä oikeastaan olin tekemässä ja minkä tyyppistä tilannetta kuvaamassa. Käsikirjoitus antoi mahdollisuuksia melko erilaisille tunnelmille ja toteutustavoille. Halusin tilanteen näyttäytyvän sellaisena, että se voisi tapahtua kenelle tahansa, eikä määrittyisi tietyn ryhmän ongelmaksi. Halusin tehdä vähemmän ahdistavan tilanteen kuin raskaimmissa kuulemissani taustatarinoissa. Mutta kuitenkin sen tuntuisen, että pitkän päälle siitä saattaisi kehittyä kestämaton. Koetin suurella vaivalla löytää yhden selkeän ratkaisun ja suunnan, mutta tapaamiset Harzellin kanssa synnyttivät lisää kysymysmerkkejä ja syvensivät käsitystä variaatiomahdollisuuksien loputtomasta määrästä.

Tavatessani Harzellin toiseen kertaan koetimme löytää suuntaa improvisoimalla. Vaihtelimme kiusaajan ja kiusatun rooleja. Harjoitus oli haastava. Se selkeytti sitä, miten ahdistettuna ja varuillaan oleva monessa määrin toimii passiivisesti. Kuinka hän pyrkii tekemään tilanteesta olemattoman pitääkseen toisen rauhallisena tai miten hän helposti jähmettyy tullessaan yllätetyksi. Harjoitus auttoi suuntaamaan selkeämmin kysymyksen siihen, millaisissa asioissa tarinan nainen oikeastaan on *aktiivinen* ja missä kohdissa hän toimii oman päätöksen pohjalta. Kaiken kaikkiaan harjoituspäivät Päivin kanssa tuntuvat jälkikäteen todella merkityksellisiltä juuri siksi, että niissä nousi esiin ja tuli hylätyksi niin monta ideaa ja suuntaa. Kun olin saanut intensiivisesti työstää jonkun kanssa ajatuksia yhdessä, pystyin olemaan kuvauksissa rennompi ja valmiimpi erottamaan sitä, mitä kohti itse halusin pyrkiä.

Westonin metodinen lähestymistapa valmistautumisen apuna

Hyödynsin amerikkalaisen näyttelijäntyön ohjaajan Judith Westonin lähestymistapaa selkeytysrutiinina tai toimintalistana, jonka kautta valmistauduin etukäteen kaoottiselta tuntuvaan kuvaustilanteeseen. Westonin lähestymistavan tavoitteena on, että näyttelijä löytää oikean elämän tunnun ilmaisuunsa. Metodi keskittyy myös siihen, kuinka näyttelijä voisi tietoisesti käyttää hyväkseen omia tunteitaan ja kokemuksiaan. Metodissa ohjaajalle on keskeistä sen tarjoamat selkeät keinot purkaa käsikirjoitusta konkretiaksi. Weston antaa välineitä näyttelijöiden kanssa sisällön työstämiseen ja heidän ohjaamiseensa liittyvään toimivaan sanastoon.

Käsikirjoituksesta poimitaan faktat ja se jaetaan kohtauksiin. Tämän jälkeen kohtaukset jaetaan iskuihin (beateihin), eli toiminnan tai toiminnantavan suunnanmuutoksiin. Beatit auttavat ohjaajaa tekemään helpommin hahmotettavan kartan itselleen kokonaisuudesta, siitä missä kohdissa toiminnan tai mielenliikkeen suunnat muuttuvat. Faktojen antaminen on yksinkertainen tapa aloittaa näyttelijöiden kanssa keskustelu käsikirjoituksesta. Mietimme heidän kanssaan yhdessä läpi ne muutamat faktat, jotka käyvät käsikirjoituksesta selkeästi ilmi. Käsikirjoituksen pohjalta faktoja olivat esimerkiksi: kohtaamispaikka on asunto, jossa nainen asuu. Miehellä on ollut asunnon avaimet, jotka hän palauttaa. Heillä on yhteistä menneisyyttä, koska heillä on yhteisiä muistoja. Toiminnan perusteella, heillä voi olettaa olleen ollut intiimin suhteen. Faktojen selvittäminen kuulostaa helpolta, kuitenkin sen kautta löytyy yllättävän paljon asioita, jotka tuntuivat ensilukemalta faktoilta ja jotka tarkemmin tutkittuna ovat oletusta ja tulkintaa.

Kuvauksissa konkreettisin apu oli toimintaverbeistä. Esimerkiksi isku-kartta auttoi hahmottamaan nopeasti ne paikat, joissa toimintaverbeistä saattoi olla hyötyä. Kuvauksissa toimintaverbien suurin merkitys tuntui siinä, että niitä voi käyttää kommunikoinnin pika-apuna. Ne ovat tekemisen tavan sisältäviä verbejä, adverbejä, esim. anovasti, ivaten, kuulustellen. Toimintaverbit näen yhteisenä ammattisanastona näyttelijän ja ohjaajan välillä, samaan tapaan kuin vaikka värimäärittelyssä ja kaluston valinnassa yhteisesti ymmärretyn ja toimivaksi todetun sanaston hallinta voi nopeuttaa tilanteen etenemistä ohjaajan

tarkoittamaan suuntaan. Niiden vahvuus on, että ne ovat sellaisessa selkeässä muodossa, joka ohjaa näyttelijän tekemisen tavat kohti toimintaa suhteessa toiseen näyttelijään. Samalla tarkentavat ohjaajan ilmaisun keskittymistä henkilöiden välisen suhteen laatuun.

Aiemmin mainitulla Juha Hurmeen ohjaamiskurssilla näyttelijä Tomi Alatalo puhui siitä, mikä auttaa häntä näyttelemään luontevasti. Hän sanoi, että lavalla paras pakokeino on toinen. Hän puhui myös mekanismeista, joita ei tunne, mutta jotka kuljettavat näyttelijää esiintyessä. Näihin huomioihin nojaavat paljon myös Judith Westonin metodissa painottuvat toista kohti suuntaavat toimintaverbit. Ne siirtävät näyttelijän huomiota toiseen tiettyssä toimintaa luovassa tarkoituksessa ja sitä kautta auttavat näyttelijää olemaan elävämmin tilanteessa.

Kokemuksen kautta olen huomannut antavani esiintyjille kuvaustilanteessa useammin liikaa kuin liian vähän ohjeita. Siksi olin miettinyt valmiiksi kuvauksia varten sellaisia selkeitä suuntia tai toimintaverbejä, joihin vaikea tilanteen tullen tai päätöksen tekemisen vaikeudessa voisin turvautua. Muutaman kerran tämä sanasto auttoi ilmaisemaan helposti ja ymmärrettävästi sen, mitä hain. Westonin ehdottamien työkalujen käyttö voi auttaa oman työn tarkastelussa ja tietoisiksi tulemisessa omasta työvaiheestaan – niiden käyttö auttaa sen näkyväksi tekemistä, kuinka hyvin ohjaaja on ehtinyt miettiä, mistä tarinassa on tai voisi olla kyse.

Kuvaustilanteessa seurasin ottoja yleensä katsoen näyttelijäntyötä suoraan. Katsoin monitorista kuvakokoja vain ennen ottoja. Minulle oli helpompaa hahmottaa näyttelijöiden välillä tapahtuvaa ja tarinan etenemistä seuraamalla kohtauksia suoraan, kuin jos olisin seurannut välillisesti monitorista. Tämän mahdollisti aiemman yhteistyökokemuksen synnyttämä luottamus kuvaajan kanssa.

Diderot: *syventyminen ja teatraalisuus*

Prosessinomainen keskusteleva työtapo edesauttaa näyttelijöiden syventymistä.

Rushton viittaa Hegelialaisen filosofi Robert Pippinin kirjoitukseen *Authenticity of painting*, jossa Pippin

avaa Michael Friedin syventymisen ja teatraalisuuden (*absorption and theatricality*) jaottelulle perustuvaa ajattelua maalaustaiteeseen liittyen. Nämä termit Fried on löytänyt Denis Diderolta (1713-1784)

Dideron jaottelu ulottuu maalaustaiteen ohella elämän mielekkyyden tarkasteluun ylipäätään, ja sitä voi soveltaa myös muiden taiteenalojen suuntausten tutkimiseen. Michael Fried piti tätä Dideron harvaksen käyttämää jaottelua keskeisenä Dideron autenttisuuteen ja ihmisestä itsestään lähtevien toiminnan motiiveihin nojaavan ajattelun ymmärtämiselle. Diderot vierasti ihmisen toiminnan rakentumista sille, että hän adoptoisi muiden normit ja asenteet vain tehdäkseen vaikutuksen sosiaalisessa yhteisössään. Tällaista toiminnantapaa hän kutsui teatraaliseksi. Tälle vastakohtaksi hän esitti syventymisen kriteerein tapahtuman toiminnan. Syventymisellä hän viittaa muiden hyväksynnän hakemisesta vapautettua rehellisyyttä itseään kohtaan.

”..Diderot halveksi ihmisiä, jotka omaksuivat suureellisia eleitä, tehdäkseen vaikutuksen muihin ja samalla kuitenkin toimivat tavoilla, joita eivät sanelleet itse, vaan jotka määrittyivät toisten normien ja asenteiden pohjalta. ..Hän viittasi tällaisiin ihmisiin teatraalisina, koska he elivät elämänsä tavalla, jossa olivat esiintyjä ja näyttelijöitä, jäljensivät elämäänsä toiseksi parhaansa mukaan tehdäkseen vaikutuksen sosiaaliseen yleisöön.”

(*The reality of film* s.66)

””..Teatraalisuutta vastaan, Diderot asetti syventymisen. Olemisen tavan, jossa ihminen tai maalaus ei vääristänyt itseään (...) Pääkriteeri syventymisessä oli, että ihmisen olisi toimittava ilman tarvetta esittää yleisölle, että hän toimisi sellaisella tavalla, johon ei tarvinnut saada muiden hyväksyntää, eikä näin ollen joutunut ruokkimaan muiden odotuksia.” (*The reality of film*, s. 67)

Michael Fried tulkitsee Dideron käsitettä syventyminen teeskentelemättömyytenä ja liittää sen autenttiseen taiteeseen. Elokuvan tekemisen kannalta ajattelun syventymisen käsitteen voivan myös

merkitä sitä riittävän valmistautumisen avulla luotua keskittymisen tilaa, joka auttaa syventymään olennaiseen. Syventyminen olennaiseen voi viedä tekemistä ja lopputulosta teeskentelemättömämpään ja näin autenttisemman tuntuiseen suuntaan. Keskittymisen mahdollisuus on myös tärkeää, koska autenttisen tuntuisen löytyminen tai rikkoutuminen voi olla lopulta pienistä asioista kiinni.

Ajattelen ohjaamista avoimena asenteena kohti työryhmän kanssa yhdessä käytävää elävää prosessia, jonka läpiviemisessä auttaa tarpeeksi huolellinen ja tarkoituksenmukainen valmistautuminen. Minulle syventyminen viittaa siihen, että suuntautuu jotain kohti, ja siihen aikaan, jota tähän toimintaan keskittyminen vie. Syventyminen luo mahdollisuutta. Syventyminen luo tilaa piilossa olevalle tulla esiin.

Liitän syventymisen ajatuksen eksistentiaalisen moraalifilosofian valossa nähtyyn kehittymisen velvoitteeseen, joka virittää ihmistä itsenäiseen päätöksentekoon. Ohjaajan syventyminen on itsensä kuuntelemisen lisäksi sitä, että on avoin työryhmän kollektiivisen tietoisuuden vaikutukselle prosessissa. Syventyminen on rehellisyyttä ohjaajan ja työryhmän tekemissä valinnoissa. Rehellisyys auttaa synnyttämään ryhmän keskinäistä luottamusta ja motivoimaan työläiltä tuntuissa suunnanmuutoksissa. Rehellisyys elävöittää tekemistä erilaisten näkökulmien nousemisen kautta, kun ne asettavat valintoja koetukselle ja näin kehittävät käsitystä siitä, mitä kohti ollaan menossa. Syventyminen ohjaamisessa on uteliaisuutta ja kärsivällisyyttä etsiä valintoja elokuvan ja sitä toteuttavien ihmisten ehdoilla, totuttuun tai oikeaoppiseksi julistettuun luottamisen sijaan. Jos syventymistä katsoo tästä näkökulmasta, sitä voi saavuttaa yksinkertaisesti keskustelemalla ja jakamalla ajatuksia työryhmän ja esiintyjien kesken.



Autenttisuus näyttelijäntyön kannalta –

Vapaus mielenliikkeisiin

Päiväkirjamerkintä 21.1.2014

Lähetin eilen rooleihin miettimilleni näyttelijöille sähköpostit. Kajsa Ek soitti pian takaisin ja tapasimme tänään. Pelle Heikkilä kirjoitti pitäneensä ideasta, mutta emme ole soittaneet vielä. Toivon näyttelijöiden varmistuvan mahdollisimman pian, että voisin jatkaa työstämistä heidän kanssaan.

Pian taustatyön aloitettuani valitsin käyttää esiintyjinä näyttelijöitä. Luovuin ajatuksesta, että todelliset ihmiset näytteisivät omassa elämässään kokemiaan tilanteita. Toivoin saavani näyttelijöistä uskottavan tuntuisia. Tavoitteena oli, että katsojalle jäisi tunne, että kuvatut tapahtumat olisivat voineet todellisuudessakin tapahtua kameran edessä näytelleelle kahdelle ihmiselle. Toisaalta mietin, mistä autenttisuuden tuntu elokuvassa voi sitten rakentua, jos sen tavoittelussa alkuperäiset haastattelutarinat voi muokata ja sulauttaa yhteen ja todellisuuden tapahtumien aidot henkilöt korvata näyttelijöillä?

Muisto tuotantolupapalaverista 2.5.2014

Istun lopputyöni tuotantolupa-palaverissa ja koetan vastata ELO:n tuotannon vastaavan Ilkka Mertsolan esittämään kysymykseen: Sanot, että haet käsikirjoituksellasi tasoja, mutta miten aiot tämän saavuttaa? Miten aiot saada henkilöihin uskottavan tunnejatkon ja miten aiot saada tilanteesta toden tuntuisen?

Professorini Susanna Helke on alusta asti tukenut projektiani ja sen prosessimaista luonnetta, ja rohkaissut mahdollisuuteeni toteuttaa sen. Itsekin uskon, mutta samalla en osaa vastata nopeasti ja järkevästi kysymykseen. Mietin, nostaisiko esiin dokumentaarisessa työskentelyssä hioutunutta ja herkistynyttä havainnoimisen kykyä vai puhuisinko aiemmista kokeilustani sisällyttää dokumentteihini rakennettuja kohtauksia. Vastaan jotenkin näin: Näyttelijänohjaus on varmaan epävarmin kohtani tällä hetkellä projektin suhteen. Minulla on niukasti kokemusta fiktio-ohjaamisesta ja miten se tulisi tehdä niin että saavutan aitouden tuntua. Minun kannattaa varmaan kysyä taiteellisen työni ohjaavaksi opettajaksi henkilö, joka osaa tukea siinä.

Linjallamme on vaalittu ymmärrystä siitä valtavasta tyylien ja metodien moninaisuudesta, miten aidon tuntuista voi etsiä. Olen ELO:lla opiskellessani käynyt neljä näyttelijänohjaamiseen liittyvää kurssia: Päivi Harzellin kahden viikon työpajan 2007, Ilkka Vanteen vetämän monikamerakurssin ohjaajana 2009, TeaK:n järjestämän Pietarin Teatteriakatemian professorin pitämän Stanislavski kurssin 2010 ja Juha Hurmeen dokumentaristeille Aalto-yliopistossa keväällä 2013 pitämän näyttelijänohjauskurssin. Viimeisellä kurssilta sain kritiikkiä kyvystäni hämmentää näyttelijä liian monimutkaisilla ohjeilla. Eniten konkreettisia työkaluja nimenomaan kameran edessä tapahtuvaan työstämiseen oli jäänyt Harzellin kurssilta. Hänen tarjoamansa Weston-metodi on tehty niin selkeäksi ja ratkaisukeskeiseksi, että se on lähes oppikirjamainen. Minulle metodi tuntuu toimivalta tarkistuslistalta, jolla ohjaaja voi työstää omaa suhdettaan käsikirjoitukseen ja testata, miten hyvin tuntee sen sisällön. Uskoin metodin toimivan ”työkalupakkina” yhteen aiemman kokemuksen kautta keräämäni hiljaisen tiedon ja tarkkailulle herkistymisen kanssa – uskoin näiden erilaisten tekemisen tapojen tukevan toisiaan. Päivi Harzell suostui lähtemään avukseni ja tuki jakamalla omasta kokemuksestaan ja tiedostaan sekä kommentoi etenemistäni viimeisen intensiivisen valmistelu -kuukauden ajan ennen kuvauksia.

Näyttelijöiden kanssa työskentely - kaksi erilaista ihmistä ja työstämistapaa

Näyttelijöinä olivat Kajsa Ek ja Pelle Heikkilä, molemmat ruotsinkielisestä TeaK:sta valmistuneita. Tapasin Kajsan ennen kuvauksia 5 kertaa, Pellen vain kerran. Luottamusta Pelleen lisäsi, että olin nähnyt hänet

näyttelijänä Jarmo Lampelan *Kilimanjaro elokuvassa* ja samassa yhteydessä puhunut hänen kanssaan kiinnostuksestaan näyttelijänä tuottaa myös sisältöä elokuvan tarinaan. *Kilimanjarossa* tällainen työtapo oli toteutunut. Kajsa puolestaan vakuutti minut rohkeudestaan kertoessaan kiertäneensä yksin vankiloissa unelmien ja pettymysten tematiikkaa käsittelevän fyysisen performanssiesityksen kanssa.

Lyhyen tuttavuuden perusteella olen saanut sen kuvan, että oikeassa elämässä Kajsa on herkkä ja älykäs ja hauska, Pelle taas energinen, älykäs ja hauska. Pelle on Kajsaa impulsiivisempi ja Kajsa Pelleä pohdiskelevampi.

Koin hyvältä viettää aikaa Kajsan kanssa enemmän. Uskon sen liittyvän roolihenkilöiden eroihin, siihen että kerronta nojaa enemmän tarinan naisen kokemukseen. Mielestäni oli tärkeää käyttää aikaa tutustumiseen. Ensimmäisen kerran Kajsan tavatessani keskityin niin paljon keskustelemaamme ja sen kuvittelemiseen, millainen hän olisi naisen roolissa, että olin tapaamisesta lähtiessäni aivan puhki. Kävelin Hakaniemestä keskustaan ja lopulta takaisin hakemaan kahvilan eteen unohtamani pyörän. Seuraavilla tapaamiskerroilla puhuimme pettymyksen kokemuksista, riippuvuudesta ja peloista ihmissuhteissa. Kerroin Kajsalle myös joitain anekdootteja haastatteluihini liittyen. Käytimme aikaa paniikkikohtauksen pohtimiseen ja tutkimiseen. Laitoin Kajsan puhumaan nauhuriin kuvitteellisia monologeja, joissa hän selvittää mieltään käsikirjoitusta vastaavassa elämäntilanteessa puhumalla miehen puhelinvastaajaan.

Pääsin harjoittelemaan molempien näyttelijöiden kanssa yhdessä vain päivän, ja harjoitus tapahtui kuvausasunnossa. Aloitimme päivän keskustelemalla siitä, mitä näyttelijöillä oli tullut tekstistä mieleen. Annoin heille lyhyesti listana tekstistä poimittavissa olevat faktat. Tämän jälkeen kokeilimme vapaata improvisaatiota lähtökohdalla, että nainen päästää miehen asuntoon ja mies ottaa tilan takaisin haltuunsa. Kuvaajan tultua kokeilimme lopun väkivaltakohtausta pari kertaa läpi. Muuta päivässä ei ehtinytkään.

Tavoitteeni oli näyttelijäntyön ohjaaminen inhimillisen ymmärryksen suuntaan shokeeraavuuden sijasta.

Koska tarina suodattuu ja värittyy näyttelijöiden itsensä kautta, keskustelimme näyttelijöiden kanssa ennen harjoituksia, oliko heillä itsellään tai lähipiirinsä kautta kosketuspintaa johonkin osaan käsikirjoituksen sisällöstä. Esitin myös toiveen, että he molemmat koettaisivat pitää hahmoistaan enemmän kuin halveksisivat näiden heikkoja puolia. Keskustelimme näyttelijöiden kanssa myös heidän mahdollisuuksistaan hyödyntää omia kokemuksiaan tai olemisen tapaansa ja ääntään tarinan henkilöissä.

Kokeilin Harzellin Mike Leigh:ltä lainaamaa metodia äänittää näyttelijöiden kanssa improvisoitua ja tehdä nauhoituksesta suoria sanallisia poimintoja käsikirjoitukseen. Lisäksi etsin tunnekulun luonnollisempaa jatkumoa ja suuhun sopivampien repliikkejä harjoituspäivänä mahdollisimman kokonaisena läpikäytyjen kohtausten avulla.

Näyttelijät toimivat kuvaustilanteessa eri tavoin. Uskon sen johtuvan osittain eroista harjoituskertojen määrässä. Kajsan kanssa olin ehtinyt puhua ennen kuvauksia selvemmin lähtökohdasta etsiä ja poimia aidon tuntuista tekemistä. Olin kertonut hänelle, että olin valinnut hänet rooliin, koska uskoin hänen olemuksensa sopivan siihen. Epävarmassa tilanteessa, hänen olisi luotettava siihen, että hän riittää itsenään. Pyysin ettei hän yrittäisi puhua jonkun toisen äänellä tai koettaisi muuntaa ääntään toiseksi, vaan puhuisi omalla äänellään, lainaisi hahmolle ääntään.

Kuvauksissa en näyttelijöiden kanssa tuonut enää uusia sisällöllisiä ajatuksia tekemiseen, mutta saatoin muistuttaa jostain ennakkoon yhdessä puhutusta. Vielä harjoituksissa Pellen hahmon suunta oli tuntunut Kajsan hahmoa selkeämmältä, mutta kuvauksissa Pellen suhteen kohtausten uskottavuus vaihteli Kajsaa enemmän. Kajsa tuntui kantavan tasaisemmin tarinan tunnejatkumoa. Kajsan kanssa minulla oli tunne, että olimme ehtineet puhua niin paljon, että kuvauksissa hänelle oli tärkeintä löytää ja kokea itse hahmonsa suhdetta miehen roolihahmoon. Pellen kanssa kävimme kuvausten viimeisenä päivänä ennen väkivaltakohtausta keskustelun siitä, millaisissa elämäntilanteissa ihminen saattaa kohdata irrationaalista ja hallitsemattoman tunteen värittävää halua kontrolloida toista. Vaikka Pellen tekeminen oli kohtauksissa ailahtelevampaa kuin Kajsan, hän toisaalta piti tilannetta elävänä viihdyttämällä itseään ja Kajsaa

ajoittaisilla yllättävillä muutoksilla toiminnassaan. Miehen hahmoon kuuluu myös tarinan puolesta, että hän oli naista arvaamattomampi.

Oli opettavaista huomata käytännön kautta, missä näyttelijän ammatillinen itsestä antamisen raja tai intimitteetti saattaa tulla vastaan. Vaikka henkilöiden ammatit eivät käy käsikirjoituksesta ilmi, koin niiden määrittämisen olevan käyttökelpoista työryhmän taiteellisille vastaaville ja näyttelijöille itselleen. Aluksi olin ajatellut naishahmon poliisiksi, mutta ajatus alkoi tuntua liian erikoiselta. Ehdotin, että Kajsa olisi geologi, niin kuin näyttelijän ammatin ohella myös tosielämässä on. Seuraavalla tapaamisella Kajsa sanoi miettineensä asiaa ja ettei geologi ammattina tuntunut hyvältä, koska hänet tunnetaan yleisesti näyttelijä-geologina. Vaihdoin ammatin meteorologiaan. Ehkä tässä oli kyse näkymättömistä säännöistä. Näyttelijä voi lainata hahmolle tunteitaan, mutta ei mielellään merkittäviä ulkoisia identiteettiinsä liittyviä tosiasioita elämästään. Tapahtuman pohjalta heräsin ajattelemaan, että joskus näyttelijän on osattava suojata itsensä ihmisenä, voidakseen vapaammin heittäytyä esittämään vaikeassa tilanteessa olevaa roolihenkilöä. Toisaalta uskon, että jos kyseessä olisi ollut amatöörinäyttelijä, joka olisi valittu olemuksensa perusteella rooliin, hän olisi saattanut suhtautua eri tavoin siihen, että roolihahmo olisi jakanut hänen tosielämänsä ammatin. Joka tapauksessa ammatinvaihtaminen oikaisi hämmennyksen, ja vahvisti että olimme kertomassa käsikirjoituksen tarinaa, emme tekemässä dokumenttia näyttelijästä. Jos asia olisi jäänyt käsittelemättä, olisi se saattanut vaikuttaa luottamusta vähentävästi. Pellen kanssa vastaava tilanne olisi saattanut syntyä siitä, että miehen nimi oli käsikirjoituksessa Pelle jo ennen kuin ajattelin Pelle Heikkilän sopivan rooliin. Nimen vaihtaminen tapahtui vain vasta juuri ennen kuvauksia. Pääasia mielestäni oli pyrkimys keskustella ja neuvotella metodista avoimesti, sillä tilanteessa ei ole ollut kuitenkaan tarkoitus *huijata* näyttelijää olemaan itsenään kameran edessä. Muutenkaan en usko, että yleisesti olisi tarkoituksenmukaista yrittää huijata esiintyjää johonkin, mitä hän ei itse tahdo.

Hankalaa oli tehdä kohta, jossa mies kiusaa naista tämän alushousuilla. Käsikirjoituksessa mies ottaa alushousut narulta, tutkii niitä ja toteaa, että niiden käytön voi tuntea. Emme ehtineet harjoitella kohtaa

etukäteen ja kuvauspaikalla se tuntui teennäiseltä. Jälkiviisaana tuntui, että tämän kohdan olisi käsikirjoituksesta voinut poistaakin. Parin tökkivän oton jälkeen pyysin Pelleä unohtamaan aiemmat puheeni ja vain toimimaan niin kuin itse toimisi tilanteessa. Tämä viimeinen otto toimi parhaiten, ja sitä käytettiin leikkauksessa.

Näyttelijöiden kanssa yhdessä työskennellessä löytyi selkeämpi kuva siitä, että tarinan jännite muodostuu kahden sellaisen ihmisen välille, jotka eivät asetu impulsseissaan vain toisiaan kohti ja vastaan, vaan joissa on läsnä kaksi erilaista sisäistä hallitsematonta linjaa, että heidän on taisteltava myös itseään vastaan ja pidäteltävä esiin pyrkivää. Lavastajani Marika Laineen sanoin: ”Ihminen haluaa suojella omaa hyvyyttään viimeiseen asti”.

Naisella linja on paniikkikohtaukset, miehellä väkivaltaiset impulssit. Eli jos kohtauksen näkee ex-parin välisenä pelinä tai kilpailuna, molemmat taistelevat kohtauksessa lopulta ehkä eniten *itseään vastaan*. Kuvauksissa mieheen löytyi väsymys, mikä pehmentää hahmoa. Väsymys johtui osittain siitäkin, että muuten valtavan energinen Pelle oli välillä aika väsynyt, koska jatkoi joka ilta kuvauksista suoraan Viiruksen esitykseen.

Olimme pohtineet näyttelijöiden kanssa yhdessä ääneen, että ilo, suru, hellyys ja hyökkäys tuntuvat voimakkaammilta, kun ne ovat *kontrastissa* toisiinsa ja tämän toivoin näkyvän kuvauksissa. Olimme puhuneet ja tehneet improvisaatioita Kajsan kanssa myös siihen liittyen, kuinka ihminen vaikeaan tilanteeseen valmistautuessaan saattaa ajatella toimivansa tilanteen tapahtuessa tietyllä tavalla, mutta tilanteessa toimiikin toisin kuin oli suunnitellut - ymmärtämättä itsekään miksi.

Tuntui hyvältä, että näyttelijät vielä kuvaustilanteessa uskalsivat antaa parannusehdotuksia. Pellen aloitteesta korjasimme ja ajoitimme lopun kohtauksen päiväkirjan lukemisen ja kirjan tavoittelun fyysisen liikeradan alun sellaiseksi, ettei se jäisi ”fyysiseksi paskaksi”, epäselväksi ähinäksi. Näyttelijöiden ehdotuksesta käänsimme myös kuvauspaikalle päiväkirjatekstin ruotsiksi, koska se tuntui sopivan Kajsan

suomenruotsalaisuuden paljastavan aksentin kanssa yhteen. Toisena kuvauspäivänä taisin sanoa, että olisi hyvä, että naisen tunteet tilanteesta tulisivat sängylle istuessa näkyviksi. Kajsa itki ensimmäisessä otossa. Kysyin voiko saman tehdä uudelleen. Välillä tuli naurua ennen kyyneleitä, mutta ryhmä odotti rauhallisesti ja kamera kävi, kun Kajsa oli valmis. En kysynyt Kajsalta, miten hän sen teki, mutta itkulla oli näkyvä vaikutus Pellen läsnäolon tavalle, mikä lisäsi itkun merkitystä tilanteessa.

Minusta näyttelijän ja ohjaajan ennakoon keskusteleminen tekemisestä ei lukitse tekemistä. Toimintojen suunnittelu ja ennalta kokeilu vie mielestäni turhia paineita pois. Kuvaustilanne on joka tapauksessa kuvausryhmineen, kuvauspaikkoineen, ja roolivaatteineen aivan eri tilanne, kuin tilanteen mekaniikan tutkiminen harjoittelun kautta vain näyttelijöiden ja ohjaajan läsnä ollessa. Jos harjoituksissa löydetään jotain hyvää ja kiinni pitämisen arvoista, mikä tuntuu olennaiselta tarinan sisältöön nähden, silloin jää kuvaustilanteessa luottamusta suhtautua muihin asioihin vapaammin.

Muistan kokemuksen, kuinka itsestäni ohjattavana ollessa tuntui hyvältä, kun harjoittelussa oli osittain selkeät puitteet, mutta samalla kuvaustilanteeseen jäi jotain uutta. Harjoittelimme Azar Sayaran elokuvan kohtausta, jossa kaksi rajatarkastajaa nappaa laittoman siirtolaisen bussissa rajavartioasemalla.

Harjoittelimme kohtausta fyysisin läpimenoin Azarin työhuoneella toimistotuolit bussia mallintaen.

Toiminnan läpikäyminen täysin väärässä ympäristössä tuntui aluksi hölmöltä, mutta oudossa ympäristössä tekeminen pakotti lopulta huomion keskittymään vain olennaiseen eli itse tapahtumaan. Kun kohtaus myöhemmin kuvattiin oikeassa lokaatiossa, tarina tuntui heräävän eloon ympäristön todellistumisen kautta ja esiintyminen tuntui luontevalta.

Ehkä jos tulevassa teen jotain fiktiivistä ja tilanteessa on vähemmän itselle uuden tekemisen jännitystä, saattaisin pyytää näyttelijöitä ehkä tietoisesti näyttämään vähemmän tai piilottamaan enemmän.

Verrattuna teatterin lavaan, kameralle tulevat näkyväksi niin vähäiset eleet. Toisaalta en toivoisi tämän johtavan siihen, että näyttelijät eivät uskaltaisi heittäytyä yrittäessään olla pienieleisen elegantteja.



Esiintyjän vapaus mielenliikkeisiin

Dokumentaarisessa elokuvassa kameran eteen asettuva ihminen edustaa sitä samaa ihmistä, joka on oikeassa elämässäänkin. Fiktiivisessä elokuvassa kameran eteen asettuva näyttelijä edustaa käsikirjoituksen hahmoa. Molemmissa tapauksissa kyse on esiintyjästä. Minua kiinnostaa, mikä näitä kahta erilaista kameran edessä olemisen lähtökohtaa *yhdistää*. Sekä fiktiivisessä, että dokumentaarisessa muodossa esiintyminen voi tuntua aidolta tai sellaiselta, mihin ei usko.

Väitöskirjassaan Korhonen tulee päätelmään, että dokumenttielokuvan korkeimmaksi tavoitteeksi voisi määritellä ihmisen sisäisen vapauden kuvaamisen. Hän myös tarkentaa, että tätä tekoa ei tehdä toiselle, vaan yhdessä toisen *kanssa*, ja että *ihmisen suurinta vapautta on vapaus mielenliikkeisiinsä*. Hän ehdottaa, että dokumentaarisen elokuvan korkein tehtävä olisi ihmisen mielenliikkeiden kuvaaminen *osallistavan* antropologian keinoin. (oma yhteenveto)

Muistan, miten helpottavalta tuntui, kun Marita Hällfors jakoi kerran haastavissa kuvauksissa ajatuksensa, jonka sanoi muodostaneensa pitkän dokumenttikuvaamisen kokemuksen tuloksena:

"On harvoin kyse siitä, miten hyvä dokumenttiohjaaja olisi manipuloimaan kuvattavaa. Riittää, että on vastaanottavainen ja kohtaa kuvattavansa. Ihmiset antavat sen, minkä haluavat antaa. Ja jos he antavat sellaista mitä eivät halua, se välittyy kiusaantumisen tunteena katsojalle." (siteeraus muistin varassa 2011)

Miten voi konkretisoitua pyrkimys kunnioittaa ja kuvata päähenkilön sisäistä vapautta, kun tarinan pohjana on dokumentaarinen aineisto, mutta esiintyjinä näyttelijöitä? Miten sijoittaa näyttelijöihin ensin pala toisen ihmisen elämäntarinaa ja sitten antaa vapaus mielenliikkeisiin tarinan ilmaisemisessa? Miten tehdä tämä niin, etteivät käsikirjoituksen hahmojen mielenliikkeet liian merkittävilta osin muunnu toiseksi näyttelijöiden mielenliikkeiden kautta, mutta samalla heräisivät henkiin ja tuntuisivat aidoilta juuri näyttelijän mielenliikkeiden kautta?

Minulle vastaukset liittyvät siihen, että tutustuu esiintyjiin ja pystyy keskustelemaan heidän kanssaan. Se, että voi tutustua esiintyjiin ennen kuvauksia, tuntuu tärkeältä sekä dokumentaarisessa elokuvassa että fiktiossa. Tosin poikkeuksiakin saattaa joutua tekemään. Muun muassa Guatemalassa kuvasimme tiiviillä aikataululla Yhteisvastuu -kampanjavideoita ilman yhteistä kieltä tai aikaa tutustua esiintyjien kanssa. Tällöin auttoi se, että esiintyjän ja ohjaajan toi yhteen paikallinen sosiaalityöntekijä, joka tunsi henkilöt hyvin. Samaan kampanjaan liittyen kuvasimme Suomessa perheenäitiä, jolle oli luvattu vain viikko elinaikaa. Siksi lyhyenkin ajan ottaminen pois perheeltä tuntui raskaalta. Koetimme rajoittaa äidin kuvausryhmään tuhlaaman ajan minimiin. Riippuu siis aiheesta ja lähestymistavasta, miten syvällisesti on tarpeen ja ehtii tutustua. Joskus pienikin hetki riittää. Tärkein lienee, että osoittaa jollain eleellä pyytävänsä esiintyjän suostumusta, ja että suostumuksen jonkin eleen kautta tulkitsee saavansa. Kun dokumentaarisen elokuvan päähenkilön kanssa keskustelisin todennäköisesti hänen omasta elämästään, tottumuksistaan ja mieltymyksistään, niin näyttelijöiden kanssa yksinkertaisin tutustumisen tapa taas

tuntuisi olevan keskustelun käyminen tarinasta ja heidän omista näkemyksistään ja kokemuksistaan siihen liittyen.

Dokumentaarisessa elokuvassa ohjaaja kokee eettisistä syistä usein velvollisuudekseen suojella esiintyjäänsä. Pahimmillaan suojelu syö elokuvan syvyyttä ja uskottavuutta ja näyttäytyy *päähenkilön eheyttämisprosessina*. Se voi näyttäytyä päähenkilön käsittelyn tapana, jossa ristiriitaisuuksien näyttämisen sijasta halutaan uskoa vain hahmon selkeisiin suuntiin olemisessaan. Uskon että on hedelmällisempää, jos ohjaaja uskaltaa tarttua säröön henkilössä. Toisaalta jos henkilöstä kalastelee säröä väkisin ja ilman yhteispeliä, lopputulos saattaa välittyä katsojalle, Maritaa lainaten, kiusallisena olona.

Ilmapiirin luotettavuus vaikuttaa usein siihen, miten rehellinen tai paljon itsenään dokumentaarinen päähenkilö uskaltaa kameralle olla ja tämä voi vaikuttaa siihen, miten autenttiselta jonkun esiintyminen tuntuu. Dokumentaristi koettaa luoda luottamuksellinen ilmapiirin saadakseen mahdollisimman todentuntuisen puolen henkilöstään esiin.

Sama pätee mielestäni ohjaajan ja näyttelijän suhteessa, vaikka näyttelijä esiintyy palkkaa vastaan työnään ja hallitsee tavallista ihmistä paremmin elokuvan mahdollisesti tuoman julkisuuden paineet ja seuraukset. Näyttelijöiden kanssa yhdessä käyty keskustelu on tärkeää, koska se voi synnyttää yhteisymmärrystä, ymmärrys puolestaan empatiaa, empatia luottamusta ja luottamus uskallusta heittäytyä mielenliikkeisiin. Uskon, että luottamuksen syntymisessä on tärkeää, että ohjaaja on avoin keskustelemaan, kuuntelemaan ja perustelemaan näkemyksiään. Keskusteluyhteyden ja ymmärryksen syntyminen ei edellytä valmiiden vastausten löytymistä, vaan pidän sitä enemmän yhdessä pohtimisen avulla mahdollisuuksien avautumisena.

Filosofi ja psykoanalyttikko Heinz Kohut korostaa empatian osuutta työssään luottamuksen synnyttämiseksi.

"Kohut esittää, että empatialla itsessään voi olla parantava vaikutus, mutta toteaa myös, että empatiaa voidaan käyttää henkisenä työkaluna saavuttaen asiakkaan luottamus, jolloin terapeutti saada enemmän hyödyllistä tietoa ja voi kehittää parempia terapeuttisia strategioita."

(<http://www.goodtherapy.org/famous-psykologit/heinz-kohut.html> 10.01.2014)

Ymmärrän Kohutin huomiot luottamuksesta ja empatiasta pyrkimyksiksi vahvistaa yhteistä keskustelupohjaa. Uskon luottamuksellisen ilmapiirin vapauttavan ja elävöittävän tekemistä. Vaikka näyttelijä käyttäisi ohjeistuksenaan valmista käsikirjoitusta, pidän ajatuksesta, että vaalitaan myös näyttelijän mielenliikkeiden vapautta. Lisäksi näyttelijän on hyvä ymmärtää roolihenkilöään samalla tavalla henkilönä, joka ei tee asioita pelkästä ulkoisesta pakosta, vaan itse vaikuttaa ja valitsee toimintaansa mielenliikkeidensä ohjaamana.

Lopputyössä näyttelijän kokemus suodattuu annetun kokemuksen kautta tai toisinpäin. Freiren käsite *ohjailusta* verrattuna ohjaamisen, sopii hyvin kuvaamaan mielenliikkeiden valitsemisen tilaa myös näyttelijän ollessa kyseessä. Lopputulos lienee elävämpi, jos näyttelijä on saanut itse määrittää sitä työstämisen tapaa, jolla hän hakee oikeanlaista läsnäoloa kameran edessä ja yhteyttä oman ja roolihenkilölleen annetun kokemuksen välillä. Tässä ohjailu olisi sitä, että tunteet antaa valmiina käskynä ja ohjaaminen sitä, että näyttelijä saa tilaa itse etsiä. Yhteenvetona Korhosen ajatuksen soveltamisesta fiktio-ohjaamiseen, voisi summata, että ohjaajalla tulisi olla käsitys näyttelijästä henkilönä, jolla on vapaus mielenliikkeisiinsä esittäessään hahmoa, joka toimii mielenliikkeidensä ohjaamana kuvatussa tilanteessa.

Kehon taju

Mutta miten ihmisen vapaus mielenliikkeisiin suhteessa elämään ja sen ristiriitaisiin tilanteisiin voi näkyä konkreettisesti elokuvassa? Millaiset näkymättömät rajat ohjaavat ihmisen vapaata mieltä? Milloin nämä rajat tulevat havaittaviksi?

Lopputyössä minua kiinnosti sellainen autenttisen tuntuinen tapahtuma, jossa todellisuus pakottautuu tai purkautuu esiin ja huipentuu kokemuksen tiedostamisen mahdollisuuteen katsojassa. Tällaista elokuvan osana tapahtuvaa hetkeä voi rinnastaa Aristoteleen runousopin *peripetiaan* eli tunnistamiseen.

Kuvatussa ihmisessä se voi paljastua katsojalle taas siinä, kun keho ja mieli asettuvat vastakkain ja hetkessä, jossa tämä vastakkain asettuminen kärjistyy.

Tällaisesta esimerkkinä on yhden vuoden 2013 festarihittidokkarin, Joshua Oppenheimerin ohjaaman Act of Killingin huipentuma: *Anwarin oksennus*. Läpi elokuvan, Indonesian kansanmurhaan osallistunut ja siitä edelleen ylpeä Anwar esittää ystäväjoukkonsa kanssa kauhutekojaan sankarielokuvaa varten. Samalla hän käy alitajuista prosessia itsensä kanssa tapahtumista. Elokuvan lopussa hän alkaa kakoa oksennusta koettaessaan uusia elokuvan alun kohtauksen, jossa on näyttänyt kuinka uhrin kurkku viilletään rautalangalla. Hän yrittää ja yrittää, mutta päätyy kakomaan oksennusta aina kun lanka pitäisi saada kaulalle. Anwarin reaktio näyttäytyy tiedostamattoman kehollisena tunnistamisena, sellaisen asian tunnistamisena, mitä mieli haluaisi pakoon. Tämä tunnistaminen konkretisoituu selkeäksi keholliseksi reaktioksi. Hetken esittäminen vetoaa katsojaan järjellistämisen sijaan voimakkaan kehollisen samaistumisen kautta.

Ainahan ne palaa -elokuvassa minulle ajatus Anwarin oksennuksesta auttaa hahmottamaan naisen paniikkikohtausta. Paniikkikohtauksessa on läsnä ajatus siitä, että keho voi olla tietyssä paikassa ja mahdollisesti yhä toimia samassa paikassa, kun taas mieli menee muualle, pois hetkessä tapahtuvasta tilanteesta. Anwar reagoi keholla, koska tajuaa, ettei pääse pakoon itseään. Tarinan nainen reagoi kehollaan, koska ei pääse pakoon ajautumistaan taas kerran nurkkaan.

Tässä väkivallan purkautumista kuvaavassa kohtauksessa kiinnitimme erityistä huomiota tapahtumien etenemisen hahmottamiseen ja siihen miten se liittyy henkilöiden mielentilaan: mies istuu naisen päällä naisen rynnättyä ulos vessasta saadakseen päiväkirjansa, mies kuulustelee naista, mies syyttää naista

hulluksi, mies ravistaa naista tolkkuihin, mies rauhoittelee naista, mies pakottaa naisen vetämään syvään henkeä salpaamalla tämän hengityksen vähäksi aikaa. Näiden tapahtumien aikana naisen paniikkikohtaus alkaa purkautua, mutta se ei ole vain hysteriaa, vaan henkinen pako tilanteesta. Tämä tietoisesti kuvaajan kanssa läpikäymämme ja mielessä pitämämme artikulointi auttoi tekemään kohtauksesta syvemmän ja todelta tuntuvamman, kun se kevyimmillään olisi voinut olla epäselvää läpsimistä ja huutoa.

Kohtauksen uskottavaksi saaminen oli tärkeää koko elokuvan uskottavuuden tunnulle.

Kohtausta vasten keskustelimme näyttelijöiden kanssa tilanteista, joissa kehon reaktio on ollut ristiriidassa järkevä toiminnan kanssa. Lisäksi kokeilimme, miten ristiriita purkautuu näyttelijöiden välillä lopun kohdassa ja miten se toistojen kautta muotoutuu koreografiaksi kuvattavasta toiminnaksi. Näyttelijöiden kanssa työskentäminen oli tärkeää kohtauksen toiminnan uskottavalle jäsentämiselle kameraa varten.

Ipek A. Celik on kirjoittanut väkivaltakohtauksen uskottavuuden tärkeydestä Mickael Haneken *Cashé* elokuvassa. Kohtauksessa, siirtolaistaustainen Majid pakottaa lapsuuden tuttunsa seuraamaan itsemurhansa.

”Haneke myöntää, että itsemurhakohtaus on perustavanlaatuinen elokuvan todellisuusvaikutelman ylläpitämiselle: jos itsemurhakohtaus ei ole uskottava, silloin koko elokuva on pilalla. ..Se on sekä staattinen, että nopeatempoinen, kauhistuttavan realistinen kuva” (Haneke, interview with Antoine de Baeque, Libération, 5.8.2005, 18/ artikkelista ”I wanted You to Be Present”: Guilt and the History of Violence in Michael Haneke’s *Caché*, Cinema Journal 50, n.1, 2011)

Cashé kertoo yhteisöllisestä väkivallasta ja sen kieltämisestä. *Ainahan ne palaa* taas yksityisestä väkivallasta ja yrityksestä sen peittämiseen. Yhteistä elokuvien väkivaltakohtauksille on se, että niiden toden tunnalla on keskeinen merkitys koko muun elokuvan uskottavuuden tunnulle. Celik huomioi myös, että *Cashé*ssa väkivallan esittäminen niin toden tuntuksena, saa katsojan kysymään eri asiaa kohtauksen jälkeen, kuin ennen sitä. Kysymys syyllisen määrittämisestä, vaihtuu kysymykseksi siitä, oliko itseen

kohdistuvan väkivallan tapahtuminen välttämätöntä. Minua kiinnostaa, voiko *Ainahan ne palaa* elokuvan lopun väkivaltakohtaus aikaansaada vastaavanlaisen muutoksen katsojan kysymyksenasettelussa ja lähestymiskulmassa tarinan aiheeseen.

Koin hyödylliseksi Harzellin neuvon, että jos tilanteeseen haluaa tasoja, kaikkea ei voi pakata harjoituksiin kerralla. Niitä kannattaa kokeilla erikseen, jotta näyttelijä ehtii omaksua, mistä on kyse. Tätä neuvoa sovelsin esimerkiksi lopun toteutuksessa. Olin puhunut Kajsan kassa aiemmin paniikkikohtauksesta, mitä se merkitsee henkisesti, mitä ihmiselle siinä fyysisesti tapahtuu. Myöhemmin näyttelijät kokeilivat kohtaa joitain kertoja yhdessä. Tämän jälkeen puhuimme vielä molempien näyttelijöiden kanssa erikseen siitä, kuinka he kohdassa menettävät hallinnan johonkin omaan reaktioon, minkä ovat koettaneet pitää kontrollissa ja mitkä asiat reaktion saavat aikaan.

Autenttista ilmaisua etsittäessä, näyttelijöiden ohjaaminen on ratkaisuiden etsimistä yhdessä näyttelijöiden kanssa.



Autenttisuus kuvaustyylin kannalta –

Pohjana aiempi dokumentaarinen yhteistyö

Kuvaustyylin valinta

Lopputyön kuvaajaksi varmistui vain kaksi viikkoa ennen kuvauksia Päivi Kettunen. Olemme aiemmin työskennelleet useammassa elokuvassa yhdessä. Tämä dokumentaariseen painottuva jaettu kokemus vaikutti tekemiimme valintoihin ja tapaamme toimia yhdessä kuvauksissa.

Kuvaamamme tilanne on puitteiltaan arkinen ja lähtökohdaltaan tunnistettava: mies tulee palauttamaan naiselle tämän asunnon avaimet eron jälkeen. Toisaalta tarina jättää tulkinnanvaraa sille, miten elokuvan aika toimii. Onko kyseessä jokin, mikä on tapahtunut aikaisemmin, tulee tapahtumaan vielä uudelleen myöhemmin tai onko kyseessä väritynyt muisto? Tapahtumien ajallisen sijoittumisen suhteellisuus ja mahdollinen värittyminen päähenkilön tulkinnan kautta, tarjosi perustelun viedä toteutusmuotoa ja tyylin arkisuutta ajoittain pois realismista.

Kuvaustyylin suhteen minulla ei ollut muuta selkeää päätöstä vielä käsikirjoitusvaiheessa, kuin että halusin tyylin tuntuvan oikealta sisältöön nähden, tapahtumien tapahtuvan mieluiten oikeassa lokaatiossa tai oikealta lokaatiolta tuntuvassa paikassa ja mahdollisimman paljon luonnonvalossa. Oman aiemman tekemisen kautta olen löytänyt joitain tyyliasioita, jotka itselle toimivat paremmin kuin toiset. Pidän yleensäkin enemmän luonnonvalosta kuin luovasta studiomaisesta valaisusta. Pidän enemmän silmän optiikkaa mukailevasta estetiikasta kuin vääristävistä linseistä. Pidän kuvattavan silmän korkeudella olemisesta ja siitä, että mahdollinen kerrontaa jaksottava yllättävyys tapahtuu mieluummin odottamattomien tilallisten muutosten kautta kuin digitaalisilla efektien avulla.

Realismista selvimmin eroavat elementit kuvauksessa olivat savun käyttö ja erikoislähikuva naisen silmän heijastuksesta teekupissa. Nämä tuntuivat oikeutetulta kuvaamani tulkinnanvaraisen aikakäsityksen ja näkökulman subjektiivisuuden takia. Kahdessa aiemmassa dokumentaarisessa koulutyössäni elokuvan tila on myös auennut päähenkilön mielentilaksi ilman digitaalisia efektejä. Näissä se on tapahtunut ”ulospäin”. *Omenatarhassa* nuori nyrkkeilijä käveli suoraan kerrostalohuoneensa ovesta rantaan. Yhteydessä vauvan äiti uppoaa kylpyhuoneesta ammeineen vedenalaiseen. Molemmissa toteutus on tehty kuvauksen ja kuvaleikkauksen ennalta suunnittelun keinoin. *Ainahan ne palaan* kuvakerronnassa tapahtuu samanlainen tilan aukeaminen mielen johdattamana, vaikkakin ”sisään päin” eli teekupin heijastukseen. (ks. kuvat liitteessä)

Alun suunnitelmissa oli kuvaajan kanssa pitkään mukana ajatus kuvan vastakkaisesta estetiikasta ja skaalaamisesta tunteen intensiivisyyteen nähden - kun henkilöt kokevat jotain tunteita ravisuttavaa, kuva säilyisi laajana. Kuva näyttäisi, että he mahtuisivat kulkemaan pois tapahtumasta, jos vain kykenisivät ottamaan siihen etäisyyttä. Nämä ajatukset ja niihin liittyvät tyylivalinnat muokkautuvat matkan varrella. Laajemmassa kuvassa tapahtuva toteavampi kuvaamisen tyyli tuli lähemmäs henkilöitä ja reagoivammaksi. Niin kuin aiemmissa elokuvissani minulle oli tärkeää miettiä paljon tilan kuvaamisen suhteuttamista tarinaan. Tila on rajattu yksityisasuntoon. Asunnosta ei poistuta. Koska elokuvan hetki

kuvaa henkisesti ahdistavaa tilannetta, oli kuvan skaalauksessa ajatus pelata sen varassa, milloin katsoja ”ymmärtää enemmän tai vähemmän” kuin hahmot. Tästä jäi lopulta jäljelle 4:3 skaalaus, jossa katse on keskitetympi kuin nykyään suositummassa laajemmassa kuvakoossa.

Referenssielokuvia

Tutkimme kuvaajan kanssa aiheeseen sopivien elokuvien tyyliä. Olin miettinyt tyylistä keskustelemista varten referenssiksi elokuvia, jotka olivat puhutelleet minua elävyytensä vuoksi. Inspiraatioelokuviiksi nousi hyvin erityyppisiä visuaalisen kerronnan muotoja. Minulle näitä elokuvia yhdisti se, kuinka niiden tyyli tuntui tukevan niiden päähenkilön läsnä olemisen tapaa. Näitä olivat mm. John Cassavetesin *Faces*, Pier Paolo Pasolinin *Matteuksen evankeliumi*, Carl Theodor Dreyerin *Jeanne D’Arcin kärsimys*, Victor Ericen *El Sol del Membrillo*, Jean-Pierre ja Luc Dardennen *Lapsi*.

Faces elokuvassa pahaa oloa verhoaa hysteerinen väsynyt nauru ja eri kuvakokojen välissä leikataan mutkattomasti, ilman osoiteltua motivointia. *Jeanne D’Arcissa* tilaa on vaikea hahmottaa ja kuvaus seuraa lähinnä Jeannen tuskaisia kasvoja. Tämä toimii, koska näyttelijä on niin voimakkaasti läsnä hetkessä, ettei kuvan ulkopuolella oleva edes kiinnosta. *Matteuksen evankeliumi* yhdistää amatöörinäyttelijöiden juhlallisesti eläytyvät ilmeet ja asennot, tapahtumien reunoilta dokumentoituun oikeaan elämään, mikä ei tunnu edes huomaavan kameran läsnäoloa.

Dardennejen elokuvissa on paljon käsivaraa ja henkilöitä seurataan tiiviisti perässä heidän liikkuessaan urbaanissa tilassa. Hahmojen kuvaamisen ja äänenkäytön tavassa fyysistynyt psyyke ja toiminnansuunta peittävät kameran näkymää. Kuvaustapa poikkeaa psykologisoivasta kerrontaperinteestä. Se välittää käsitystä ihmisestä, joka ei itse tiedä, mitä tuntee, ihmistä joka toimii vaistojensa varassa.

Ericen elokuva *El Sol del Membrillo* on minikoossa autenttisuuden paradoksi itsessään: maalari koettaa maalata hedelmää, mutta hedelmä ehtii kypsyä ja pudota, ennen kuin hän on onnistunut ikuistamaan siihen lankeavan täydellisen valon. Elokuvassa käydään joissain lähikuvissa yksityiskohdista, mutta ollaan

pääosin rauhallisessa laajassa. Mielenkiintoista kuvauksessa on siitä välittyvä tuntu, kuinka kuljettaisiin jotain tärkeää ja salaista kohti, joka ei kuitenkaan selity. Joissain kohdissa vaikuttaa, että kohtausta on ennalta suunnittelematonta ihmisten kohtaamisten dokumentointia.

Kuvaaja-ohjaaja yhteistyö

Dokumentaarisessa tekemisessä kuvaaja on ollut kuvauksia edeltävän vaiheen tärkein, kanssani sisällön välittymiseen vaikuttanut työparini. Siksi kuvaajan kanssa jaettu keskusteluyhteys ja luottamus on tärkeää. Tärkeää minulle on myös ollut, että kuvaaja kohtelee elokuvan esiintyjä samalla kunnioittaen ja mutkattomasti. Minulle on tärkeää, että kuvaaja ottaa ääneen sanomani epävarmuudet vakavasti ja pyrkii auttamaan niiden ratkaisemisessa. Kuvaaja Päivi Kettusen kanssa meillä oli aiempaa kokemusta yhteisestä sisällöllisestä valmistautumisesta kuvauksiin ja myös kaoottisista tilanteista kuvausten ollessa käynnissä (synnytyssairaalassa, saattokodissa, Sambiassa). Puhumme aina paljon sisällöstä ja siitä, mitä se meille merkitsee, sitten Päivi ehdottaa mahdollisia tyylillisiä toteutuksen tapoja.

Kolme asiaa, mihin koen Päivin läsnäolon erityisesti vaikuttaneen, oli ensinnäkin se, että vaihdoimme viime tingassa etäämmällä olevan ja toteavamman kuvaustyylin tiiviimpiin kuviin ja käsivaraan keskittyväksi. Tähän vaikutti kokemuksen painottuminen sisällössä, ja se että kuvausasunto ei ollut studio vaan todellinen lokaatio ja siksi melko ahdas. Laajempien kuvien tekeminen olisi ollut mahdollista ilman seinien eteen tuloa 6K kameralla, mutta sen kallis vuokra olisi ollut haastavaa budjettimme kannalta.

Toinen asia, mikä tuli Päiviltä Lukas Moodyssonin kurssin kuvaajatuliaisina, oli ohje siitä, että kun kiusallisesta tuntuva kohtausta on saatu kuvattua, ei pyyhitä vielä helpotuksen hikeä otsalta, vaan pohditaan ensin voisiko löytyä jotain lisää. Jos näin on, tehdään otto uudelleen. Kolmas asia oli Päivin olemus, minkä uskon helpottavan näyttelijöiden ikäviin tai intiimeihin tilanteihin heittäytymistä.

Kaksi päivää ennen kuvauksia teimme tarkan kuvaussuunnitelman ja -aikataulun. Mietin valmiiksi kuvien tärkeysjärjestyksen, sillä aikataulu oli toivekuvamäärään nähden tiukka. Tiesimme joutuvamme todennäköisesti karsimaan osan kuvista pois. Kuvamäärään toteutumista tärkeämpää oli, että kohtaukset

kuvattaisiin aina mahdollisimman pitkinä ja kokonaisina, että niitä ehdittäisiin ottaa niin monta kertaa, että joku tuntuisi tarpeeksi aidolta. Usein harjoitukset, ensimmäiset otot tai viimeiset otot tuntuivat toimivan näyttelijäntyön kannalta parhaiten. Kuvasimme kaiken kronologisessa järjestyksessä. Kohtaukset oli jaettu huoneittain kolmelle eri päivälle. Olimme puhuneet asioiden sisällöstä ja tärkeysjärjestyksestä sen verran ennen kuvauksia, että kuvauspaikalla en enää oikeastaan ohjannut kuvaajaa, muuten kuin kertomalla, jos kohtauksen liikerataa muutettiin tai jos kuvarajaus, kulma tai valaistus tuntui oudolta.

Samankaltaisinta suhteessa aiempaan dokumentaariseen tekemiseemme oli elokuvan lopussa. Jo ensimmäinen laajempaan kuvattu paniikkikohtauksen otto tuntui toimivalta. Tämän jälkeisissä otoissa Päivi teki poimintoja mielensä mukaan ja ehdotin näyttelijöille pieniä muutoksia toiminnan suuntaan. Myös kohtauksen suunnittelu muistutti rakennetumman dokumentaarin ennakkotyöskentelyä, jossa mielellään, jos vain mahdollista, käyn seuraamassa yhdessä kuvaajan kanssa kuvattavaksi aiotun tai sitä muistuttavan tapahtuman. Tämän pohjalta suunnittelemme varsinaisen tapahtuman kuvaamisen. Päivi tuli paikalle harjoituksiin tehdessämme kohdasta läpimenoa näyttelijöiden kanssa. Näyttelijöiden mentyä, jäimme miettimään läpimenon pohjalta yhdessä läpi, miten kohdan väkivalta artikuloituu ja etenee: nainen tulee vessasta ottaakseen päiväkirjansa, mies vetää naisen alas, mies kuulustelee naista, nainen kääntää pään, mies koettaa pakottaa naisen katsomaan itseään, paniikkikohtaus alkaa tulla, kun nainen koettaa mielessään mennä muualle tilanteesta, nainen hyperventiloi, mies laittaa käden naisen suulle, nainen vetää kunnolla henkeä, rauhoittuu, mies vetää naisen syliin. Kuvauksissa tässä kohdassa kamera sai käydä kohtauksista pisimpään ennen kiitos -käskyä. Tämän takia rauhoittelukohta kesti kauan ja toiminta oli kokonaan näyttelijöiden tilanteessa improvisoimaa ja kuvaajan reagoitua siihen. Meillä on myös tapana vilkuilla toisiamme tarkistaaksemme, olemmeko yhtä mieltä, että kuvaamisen voi lopettaa.

Minulle kuvauksessa tyyliä tärkeemmäksi autenttisen tuntuista etsiessä, tuntui kuvaajan herkkyyden havainnoida tilannetta ja esiintyjiä, sekä oikeanlainen asenne tekemisessä. Kysyessäni Päiviltä, mitä hänelle on autenttisuus, hän kuvaili sitä epäilyttävänä. Hän sanoi kuvatessaan ajattelevansa todellisuutta

epärytminä, johon hän kuvauksella luo rytmiä. Kuvausrytmissä ajoittain tapahtuvat tai siitä siivoamattomat epärytmit pitävät sen elävän tuntuksena.

Autenttisuus leikkausprosessissa -

Kerronnallinen sopimus

Ainahan ne palaa oli myös leikkaaja Tuuli Alanärän lopputyö. Leikkauspöydässä draaman kaaren kirkastaminen oli yhdessä tekemisellemme ennalta tuttu työtapa, sillä olemme leikanneet kaksi lyhyttä dokumenttia yhdessä.

Dokumentaarisessa elokuvassa kerrontaa koskevat päätökset lyödään yleensä lukkoon vasta leikkausvaiheessa ja joskus elokuvan käsikirjoituskin saattaa löytyä vasta silloin. Rinnastan lopputyöhön tehdyn taustatyön, siihen liittyvän pohtimisen, järjestelyn ja materiaalista inspiroitumisen, samankaltaiseksi prosessiksi kuin dokumentaarisessa elokuvassa on kuvamateriaalin työstäminen leikkauspöydässä. Siksi koin luonnollisena, että Tuuli leikkaajana oli kommentoimassa lopputyömme mahdollista dramaturgiaa jo ennen kuvauksia.

Lopputyössä leikkauksella oli mielestäni suuri merkitys elokuvan välittymiselle. Materiaalia oli lyhyeen kohtaukseen nähden enemmän kuin varmasti yleensä fiktiossa (4,5h), koska kuvauksissa päämäärämme oli tuottaa valinnanvaihtoehtoja ilmaisulle. Tavoitteeksemme ajattelin hetken eheyden löytämisen tästä variaatioiden määrästä. Sen löytämisen samalla niin, että katsojalle jäisi tilaa tulkita tarinaa.

Leikkauksessa korostui pyrkimys valita aidon tuntuisia hetkiä. On vaikea perustella, miten ihminen erottaa aidontuntuisen tekemisen epäaidon tuntuisesta, mutta ainakin suurelta osin kyse on jostain yhteisöllisesti jaetusta kyvystä tunnistaa uskottavaa. Leikkaus oli *Ainahan ne palaa* elokuvassa se kohta, jossa nousi selvimmin kysymys siitä, kuinka syvästi ja laajasti yhteisesti jaettua ilmaisun aidoksi kokeminen on? Käytännön kokemusten pohjalta muodostunut ristiriitainen käsitykseni asiasta on se, että kun arvioi ilmaisun aitoutta, voi aitouden kokemus olla hyvinkin laajasti jaettua. Samalla sen arvioimiseen vaikuttaa merkittävästi se, mikä on arvioijan oma elämänhistoria, tulkinta tarinasta ja käsitys siitä mikä on mahdollista.

Tuntui, että olimme Tuulin kanssa melko samaa mieltä siitä, mikä toimi ja mikä ei. Materiaali oli varioivaa. Osassa kohtauksia oli aidon tuntuista käytettävissä erilaisia suuntia. Ja niistä valinta tapahtui sen perusteella, kumpi suunta tuntui uskottavammalta koko elokuvan kaareen nähden. Oli myös päätettävä, missä kohdissa tarvitaan voimakkaampaa ilmaisua, missä kohdissa neutraalia. Huomasin yleensä kokevani aidommaksi pidätellympää ilmaisua. Koetimme kiinnittää myös huomiota tilanteiden välisiin siirtymiin ja tunnevaihdoksiin elokuvan edetessä. Haastavimmaksi uskottavuuden kannalta koin teenjuontikohtauksen kuljetuksen ja rytmittämisen. Kohtauksen leikkauksesta teki haastavan se, että ehdimme harjoitella sitä vain vähän näyttelijöiden kanssa etukäteen. Uskon, että nimenomaan harjoittelun kautta henkilöiden tunnekaari kohtauksessa olisi hioutunut uskottavammaksi.

Suurin sisällöllinen erimielisyytemme leikkaajan kanssa oli, että halusin lopulta vähemmän hymyilyä elokuvaan. Leikkasimme lähes valmiin leikkausversion kolmesta kohdasta pois naisen hymyilyä. Muut kohdat, josta väittelimme, olivat valinnat subjektiivisemmän ja toteavamman kuvan välillä, jossa puolustin toteavampia. Poistettuja tai vaihdettuja subjektiiviseksi mieltämiäni kuvia olivat käsivaralla tehty lähikuva kissasta, joka hiipii sohvaan pitkin miehelle luimuillen, sekä alakulma lähikuva väliovesta, naisen mennessä avaamaan ulko-ovea miehelle. Joissain kohdissa painostin myös etsimään ratkaisua siihen suuntaan, että leikkauksia olisi vähemmän ja kuvat jatkuisivat pidempinä. Toisaalta asia korjaantui jatkuvasti leikkauksen edetessä, sillä Tuulin työtapana on heitellä vaihtoehtoja aikajanelle, jolloin suuri osa työstämisestä on karsimista.

Tuuli toi leikkaustyyliinsä kautta elokuvaan tietynlaista keveyden tuntua. Osa tästä keveydestä muodostuu konkreettisen keinon: hienovaraisten tuplaliikkeiden käyttämisen kautta. En pidä keinoa kikkailuna, sillä se on yleensä se tapa, jolla Tuuli leikkaa tuntuman varassa jo leikkauksen alkuvaiheessa ja leikkauksen edetessä enemmän karsii efektiä, kuin lisää sitä. Toinen, minkä hän itse on huomannut toistuvaksi tavakseen, on omantyyppisten hyppyskarvien käyttö kohtausten tihentyessä tai vaihtuessa. Vaikka *Ainahan ne palaa* on kuvattu melko todentuntuisen ajan jatkumona, elokuvan kohtausten välillä on

aikahyppyjä ja hyppyskarveja: pieniä ajallisia siirtymiä on käytetty, kun nainen on siirtynyt sohvalta ikkunalle, kun nainen tuo kannun, kun nainen päättää mennä miehen viereen sänkyyn. Hyppyskarveja on käytetty kohdissa: kun mies työntää kannun nokkaa naisen suuhun, kun miehen housut kastuvat ja kun mies ja nainen ovat lopussa matolla. Tämä ajallisten siirtymien ja hyppyskarvien käyttö tukee mielestäni elokuvan etenemistä henkilöiden ajallisena ja tilallisena kokemuksena.

Kerronnallinen neuvottelu

Leikkauksessa lyödään lukkoon elokuvan kerronta. Kerronnassa välittyy millaisella asenteella ja millaisista arvolähtökohdista elokuva suhtautuu kuvaamaansa maailmaan. Kerronnaksi ymmärretään sitä, minkä kautta tarina tulee ymmärretyksi. Kaikessa kerronnassa on kyse valinnoista. Ymmärrän subjektiivisuuden ja objektiivisuuden suhteellisuuden poispyyhkimättömänä osana kerrontaa. Kerronnan eli elokuvan aiheen kuljetuksen ei tarvitse olla totuudellinen tai vailla ristiriitaisuuksia, välittääkseen katsojalle autenttisesti tuntuvan kokemuksen. Kerronta ei ole pelkkä yksisuuntainen virta kohti katsojaa, vaan tapahtuessaan se muodostaa suhteen katsojan kanssa. Niitä lainalaisuuksia ja sitä ohjaamista, joita kerronta noudattaa välittäessään katsojalle lukuohjetta voidaan kutsua termillä *kerronnallinen neuvottelu* (*narrative negotiation*).

Osaamme mielikuvituksellamme sijoittaa elementtejä ja ajatuksia paikkoihin joihin viitataan, huolimatta siitä, ovatko ne ympäristössämme olemassa olevia vai ei. Elokuva *neuvottelee* maailmansa hyväksymisestä katsojan kanssa. Katsoja voi hyväksyä hyvinkin erilaiset maailmat ja lainalaisuudet, jos neuvotellun pätemiseen tai siitä poikkeavuuteen liittyy riittävä johdonmukaisuus. Rushton puhuu sellaisen mielikuvituksellisen hahmon tai toiminnan esittämisestä, joka voitaisiin *täyttää* myös todellisuudella. Rushton käyttää esimerkkinä E.T. elokuvaa (1982) ja siinä avaruusolion ystävyyttä pienen pojan kanssa. Katsoja voi ymmärtää poikaa ja samaistua pojan tilanteeseen, vaikka ei uskoisi avaruusolioihin.

Kerronta voi tuntua ristiriitaiselta, jos joku kerronnan osa on ristiriidassa elokuvan muun maailman tai katsojan ymmärryksen tai arvojen kanssa. Katsoja reagoi kerronnan ristiriitaisuuksiin, joko panemalla

vastaan tai valpastumalla. Epäilyksen ja kyseenalaistamisen kautta katsojan oma ajattelu voi aktivoitua. Kerronnan uskottavuus on lopulta asia, jonka viime kädessä katsoja itse päättää. Tarinan välittymisen kannalta leikkauksen on oltava samalla tarpeeksi ymmärrettävää ja avointa, jotta katsoja voi sijoittaa siihen omaa.

Kysyessäni Tuulilta, mitä hän ajattelee leikkaamisen suhteesta autenttisuuteen, hän sanoi mieltävänsä leikkaamista erilaisten tasojen luomisena, joiden merkitys todellisuuden kuvaamisessa määrittyy näiden tasojen keskinäisten suhteen kautta. Ajatuksen havainnollistamiseksi hän viittasi Italo Calvinon näkemykseen kirjallisuuden todellisuussuhteesta.

”Onko olemassa sellainen asia kuin Todellisuus, jonka osittaisia näkökulmia eri esitetyt tasot olisivat, vai onko olemassa vain pelkästään eri tasoja, on jotain, mitä kirjallisuus ei osaa päättää. Kirjallisuus tunnustaa pikemminkin ”tasojen todellisuuden”. (*The Uses of Literature, Levels of Reality in Literature s. 120*)

Autenttisuuden tavoittelu äänisuunnittelussa -

Hengityksen tila

Pidimme jälkiäänitykset kaksi kuukautta kuvausten jälkeen kun leikkaus oli lukittu. Äänitysten päätarkoituksena oli äänittää näyttelijät yksi kerrallaan hengittämässä elokuvan toiminta läpi. Näistä hengityksistä vahvistimme muuten hiljaiselle äänipohjalle läsnäolon tuntua. Ajatus oli myös luoda voimakkaammin tiedostamatonta tilaa hengitysten avulla. Hengitysläpimenoissa näyttelijät kiinnittivät huomiota siihen, että pysyivät elokuvan toimintaa mukailevassa liikkeessä, jotta hengitys kuulosti luonnolliselta. Odotan mielenkiinnolla, voiko äänisuunnittelu saada katsojan hengittämään hahmojen tahtiin, itse syytä tähän rekisteröimättä.

Äänitimme myös uudellen repliikit kohtaukseen, jossa mies lukee naiselle tämän päiväkirjaa vessan oven läpi, koska kuvan ehdoilla tehdyn leikkausversion ääniä oli vaikea käyttää äänien päällekkäisyyksien takia. Olin huolissani, miten näyttelijöiden, ilman vastanäyttelijän läsnäoloa, vuoroillaan studiossa tekemä puhe onnistuisi, toimisiko uudelleen äänitys yhtä hyvin kuin kuvauspaikalla äänitetty, istuisiko se elokuvaan.

Ehkä kaikista vaikeinta koko elokuvan suhteen, autenttisen tuntuun liittyen, oli suhtautua musiikin käyttöön. Varsinkin musiikin käyttöön niin, että se ei tule tarinan maailmaan kuuluvana, vaan on tehty tunnelmaa johdattavaksi ja rytmittäväksi. Tämä johtuu siitä, että koen musiikilla olevan voimakkaasti tunteita ohjaava vaikutus, ja tällainen musiikin käyttö on aiemmalle tekemiselleni vierasta.

Autenttisuus neorealismissa –

lopputyöhön lainattuja keinoja

Neorealistisen elokuvan suuntaus nousi Italiassa Toisen maailmansodan jälkeen 1940- ja 1950-lukujen taitteessa. Suuntauksen elokuvissa on monissa läsnä *identiteetin määrittämisprojekti*, jossa kuvataan kuinka ihmisen identiteetti määrittyy, hajoaa tai uudelleen rakentuu eksistentiaalisessa kriisissä. Subjektiivinen realismi nousi elokuvaan sodanjälkeisessä ihmisyyden koordinaattien kadottamisen myötä. Neorealistinen suuntaus nosti elokuvaan uuden tyyppisen sankarin, joka edusti identiteetin kadottamista ja sodan tuhoamaa toivoa. Sankarin, joka enemmän näkee ja seuraa kuin toimii.

Lopputyötäni ja neorealismia yhdistää, että molemmat tutkivat Identiteetin järkkymistä ja määrittymistä. Kun neorealismi keskittyy enemmän yhteisölliseen identiteetin hakemiseen, *Ainahan ne palaa* keskittyy lähisuhteessa tapahtuvaan ihmisen identiteetin hakemiseen. Ihmisen identiteetin ja sen ambivalenttiuden kuvaaminen oli haastava tavoite, jonka toteuttamiseen liittyneitä konkreettisia valintoja olen miettinyt neorealismien keinojen ja ajatusten valossa.

Ohjaaja-käsikirjoittaja Paul Schrader on määritellyt neorealistien keskeistä tyyliä nimityksellä *pysähtyneisyyden estetiikka (aesthetic of stasis)*. Hän määrittää siihen kuuluvaksi kolme tyyllillistä tapaa lähestyä todellisuutta:

1) *Every day*: ”Huolellinen esitys tylsästä ja banaalista jokapäiväistä elämästä”. (Schrader, 1972:39)

→ Tavallisten ihmisten ympäristön käyttäminen kuvauspaikkoina studion sijaan. Juonen tapahtumien keskinäinen samanvertaistaminen: kliimaksien tasoittaminen ja tavallisuuksiin, ”mikrotoimintoihin” syventyminen tarinan kuljetuksessa.

2) *Stasis*: ”Jähmetetty näkymä elämästä, mikä ei ratkaise vieraantumista, mutta heijastaa sitä” (Schrader, 1972:42)

→ Juonen lineaarisuuden häivyttäminen. Näkymä tilanteen staattisuuteen ja avoimeksi jätetty loppu. Tätä

kautta myös hahmojen kohtalo jää staattiseksi koska sitä ei ratkaista.

3) *Disparity*; "Olemassa oleva tai mahdollinen hahmon vieraantuminen ympäristöönsä nähden, mikä kulminoituu päätöksenteon tapahtumassa" (Schrader, 1972:49)

→ Mahdollisimman todellista vastaavan käytöksen ja tilan kuvaaminen. Henkilöiden näyttäminen todellisissa ympäristöissä ja toisaalta ympäristön käyttäminen usein hahmon mielentilan heijastajana: *objektiivisen ja subjektiivisen realismin yhdistäminen tyyllillisenä työkaluna.*

Neorealistinen suuntaus pyrki elävyyteen hyödyntämällä todellisia ympäristöjä ja amatöörinäyttelijöitä. Ruhston nostaa esiin Bazinin näkemyksen siitä, kuinka neorealismissa elokuva tiivistyy näyttelijässä. Kuinka *juonettomuuden kautta, näyttelijästä tavallaan tulee elokuva* ja tätä kautta tarina tai elokuvan aihe. Se mistä elokuvassa on kyse, tulee joksikin täysin subjektiiviseksi, joksikin, mikä kietoutuu ihmis -subjektin elämän ympärille. Usein elokuvan juoneen sidoksissa olevat ja sen kautta koeteltavat eksistentiaaliset kysymykset ihmisen mielekkäästä olemisen tavasta, tulevat neorealistisessa elokuvassa voimakkaammin punnituksi *esiintyjien läsnäolon uskottavuuden* kuin juonen käänteiden kautta.

Neorealistiseen tyyliin viitattaessa, viitataan eri lähteissä *micro action* -käsitteeseen. Esiintyjän läsnäolon intensiteetti saa tilaa ja tulee näkyväksi mikrotoimintojen kuvaamisessa. Mikrotoiminta on toiminta, joka syntyy siitä, kun elokuvassa esitetty ajan virta mukailee todellisen ajan tuntua. Mikrotoiminnossa on kyse toiminnan tarinallisen dramaattisuuden esittämisestä arkisten asioiden kautta ja niiden kokoisena. Richard Rushton käyttää kirjassaan esimerkkinä mikrotoiminnasta Vittorio De Sican elokuvan *Umberto D. (1952)*. Kohtausta, jossa Maria herää ja sitä, miten de Sica esittää sen. Kohtaus, jonka toisen suuntauksen ohjaaja näytettäisi yhdellä tai kahdella kerronnallisella otolla ja "se siitä", korvautuu Sicalla sarjalla pienempiä tapahtumia: piika-Maria herää, kulkee aulan läpi, hukuttaa muurahaisia keittiössä. Näin jaettuna kohtauksesta tulee mielestäni katsojalle tuntoisemmin aistittavissa oleva ja *prosessin kuvauksena* dokumentaarisempi.

Mikrotoiminnot ovat asioita, joihin myös havainnoiva dokumentaari tuntuu usein nojaavan. Paljon

dokumentaarista elokuvaa kuvaava kuvaaja, todennäköisesti harjaantuu hyväksi mikrotoimintojen erottelijaksi ja tarkkailijaksi.

Uskon mikrotoimintojen vaikuttavuuden perustuvan sille, että koska ne ovat niin selkeästi rajattua ja tilaan sijoitettua toimintaa, ne ovat myös kehollisesti hyvin tunnistettavia. Niiden vaikutuksesta tapahtuvassa asioiden merkityksen tunnistamisessa, voi olla läsnä paljon kehollisuuden kautta tapahtuvan tiedostamisen lainalaisuuksia, *tuntuisuuden kautta havaitsemista*.

Filosofi Kirsti Määttänen esitteli luennollaan 2012 Köhlerin ajatuksen, että kulttuurista riippumatta ihmisellä on kyky tunnistaa tietyn kuvallisen muodon yhteys sanaan. Hän havainnollisti tätä sanaparin *takete-maluma* avulla. Toisen mieltää lausuntamuodon perusteella joustavaksi, toisen särmikkääksi. Uskon lukijan kykenevän tunnistamaan, kumpi sana viittaa kumpaan alla olevaan kuvaan.

Another example is of my own construction: when asked to match the nonsense words "takete" and "maluma" with the two patterns shown as Figs. 18 and 19, most people answer without any hesitation.¹ In primitive languages one actually finds evidence for the thesis that the names of things and events, which are visually or tactually perceived, have often originated on the basis of such resemblances.²

if this is admitted, we have taken an important step; we have recognized that subjective experiences have at least something in common with certain perceptual facts.

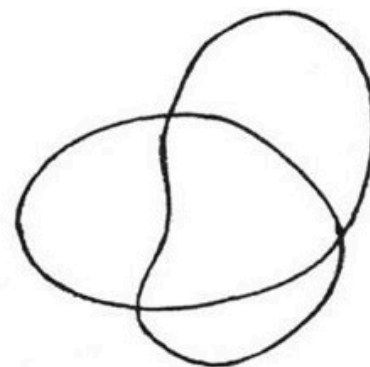


FIG. 18

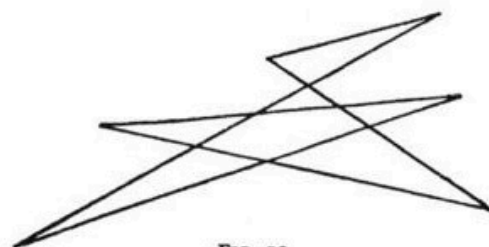


FIG. 19

(Köhler, Gestalt psychology 1929)

Esimerkissä ihminen yhdistää kuvan sanaan, oman fysiikkansa ja tässä tapauksessa suunsa muodostamien äänteiden ja liikedynamiikan yhteyden kautta. Ajatusta jatkaen voi tarkastella myös ihmisen kykyä tunnistaa taiteessa ja elokuvassa asioita samankaltaisen *keholliseen liittyvän tunnistamisen* kautta. Tämän kautta avautuu ymmärrys siitä, miten neorealismien mikrotoimintojen kuvaaminen ei ole vain sen kuvaamista, kuinka elokuvan henkilö tekee arkisen asian ja mitä sen tekeminen merkitsee hänelle, vaan myös siihen nojaamista, kuinka ihmisten kokoisten toimintojen fyysisyys ja niiden fyysinen samaistuttavuus, voi saada meissä aikaiseksi oman henkilökohtaisen kehollisuuden kautta suodattuvaa ja samalla kollektiivisesti jaettua kokemisen tapaa.

André Bazin näki neorealismissa vaihtoehdon Toista maailmansotaa edeltäneelle elokuvan valtavirralle, jota hän määritteli irrallisten palojen kokoon kursimisena. Artikkelissaan "*The evolution of the language of the cinema*", Bazin puhuu elokuvan kehityksestä 1920-luvun avantgarde elokuvasta mykkäelokuvien

kautta elokuvaan, jossa keräiltiin ja tallennettiin palasia, jotka sitten laitettiin yhteen analyysin tai dramatisoidun todellisuuskuvauksen ohjaamana. Hän erottelee ”ohjaajat, jotka laittavat toivonsa näihin paloihin ja kuviin ja ohjaajat, jotka laittavat toivonsa todellisuuteen”.

André Bazin viittaa elokuvaan *filmic reality* -muotoisena todellisuutena. Richard Rushton tulkitsee Bazinin tukemaa elokuvakäsitystä realismina, joka ei ole suoraa vastaavuutta, mutta joka nojaa sellaiseen autenttiseen, joka syntyy elokuvaan syventymisen tai tiivistymisen kautta:

”.... se ei ole realismia, mikä huolehtii elokuvan kuvien aistihavainnollisesta tarkkuudesta tai elokuvan kuvien ja todellisuuden vastaavuudesta. Päinvastoin, se on realismia, jonka pohja on autenttisuuden käsityksessä.”
(*The reality of film* s. 63)

Rushtonin mukaan, Bazinin käsitys *elokuvallisesta realismista*, ei vähättele elokuvan suhdetta todellisuuteen, vaan siinä tunnustetaan elokuvan luovan potentiaalin merkitys siinä todellisuussuhteessa, minkä elokuva muodostaa kuvaamaansa. Noiden sanojen kautta Bazin tuntuu peräänkuuluttavan *elävyyden* tuntua.

Rushton pitää Bazinin neorealismia kautta havainnollistuvaa elokuvallista realismia ja sen tavoitetta samankaltaisena Dideron tavalle ehdottaa aikansa taiteelle suuntaa syventymisen käsitteen avulla.

”..Haluan ehdottaa, että syventymisen muodot taiteessa ovat niitä, jotka nojaavat aitouteen, ja siten Bazinin realismi elokuvassa on myös vetoamus aitoudelle. (...). Sellainen maailma, joka vahvistivaa Bazinin peräänkuuluttamaa ”elokuvallista todellisuutta”, on sellainen, jossa ihmiset *kohtelevat toisiaan ja maailmaansa tavoilla, jotka ovat aitoja* ja välttävät tapoja, jotka ovat valheellisia tai keinotekoisia. (*The reality of film* s. 64)

Bazinille neorealistien elokuvat tyydyttävät ihmisen syventymisen kaipuuta. Bazin ylisti Umberto D:n toiminnaltaan yksinkertaisimpia kohtauksia, joissa *puuttui ohjaileva dramatisointi*. Neorealismi hyödynsi esitystavan luomaa tilaa, jossa rakennetun kerronnallisuuden merkitys väistyy ja antaa *tilaa syventymisen*

mahdollisuudelle. Tällaisen esittämistavan kautta Bazinille nousivat esiin *ihmisen olemassaolon nautinnot*.

”Näistä kaksi kohtausta eittämättä muodostavat äärimmäisen *näytöksen* aivan tietynlaisesta elokuvasta, tasolla, jota voisi kutsua nimellä ”näkymätön kohde” (*invisible subject*), millä tarkoitan subjektia, joka on täysin sulautunut siihen asiaan, jonka on saanut nousemaan esiin. (...)Jos yrittäisin summata elokuvan jollekin, joka sitä ei ole nähnyt, esim. mitä Umberto tekee huoneessaan tai Maria keittiössä, mitä jää jäljelle kerrottavaksi? Sisäkkäinen eleiden näytös ilman tarkoitusta, jonka perusteella henkilö, jolle puhun, ei tajua häiväystäkään siitä tunteesta, joka katsojan on vallannut. (oma suomennos Bazin 1971b:77)

Itselle neorealismiin ja siihen liittyviä autenttisuuden ajatuksia kiteytyy ymmärrettäväksi, jo aiemmin referenssielokuvien yhteydessä mainittussa Victor Ericen elokuvassa *El Sol del Membrillo (Unelma valosta)*, 1992. Elokuvassa seurataan alleviivaamattomasti arkipäiväisen tuntuista, pienten tapahtumien ketjusta muotoutuvaa prosessia. Päähenkilön intensiteetti ja selkeys toimia asiansa suhteen lumoo seuraamaan, vaikka katsojana ei aina ole varma, mitä seuraa ja mihin prosessi on johtamassa. Ericen elokuvaa itsessään ja siinä esitettyjä tapahtumia, voi katsoa autenttisen tiedostamiseen liittyvänä, kokemuksen kautta kuvattuna näkökulmana. Maalarin odottaessaan täydellistä valoa, aiheena oleva hedelmäpuu ehtii kypsyä, ennen kuin maalari on onnistunut ikuistamaan puun alussa aikomallaan tavalla. Elokuvaa katsoessa voi ymmärtää, että on eri asia, pitääkö autenttisenä hedelmää, maalarin ideaa oikealla tavalla maalatusta hedelmästä tai tapahtumaa, jossa maalari yrittää vangita alkuperäinen idea jatkuvasti muuttuvan todellisen näkymän ehdoilla.

Neorealismia voi summata sodan jälkeisen ihmisyyden kriisin kautta syntyneenä identiteetin uudelleen määrittelyprojektina, jossa nousi subjektiivinen realismi ja enemmän tapahtumia havaitseva kuin itse toimiva sankari. Suuntaus pyrki elävyyteen hyödyntämällä todellisia ympäristöjä ja amatöörinäyttelijöitä sekä pyrkimällä luonnollista vastaavaan ajalliseen esittämiseen. Suuntauksen keskeisiä tyyllillisiä elementtejä voi summata pysähtyneisyyden estetiikaksi, joka rakentui jokapäiväisen arjen kuvaamisesta, vastauksia karttavasta esittämisen tavasta, sekä vieraantuneisuutta kokevista henkilöistä. Juonen

merkitys väheni ja arkipäiväisten *mikrotoimintojen* kuvaamisen osuus nousi kerronnassa ja näyttelijän läsnäolon uskottavuuden merkitys korostui.

Vaikka reippaasti mukailtuna, *Ainahan ne palaa* elokuvassa voi nähdä joitain neorealismiin liitettyjä *pysähtyneisyyden estetiikan* elementtejä. Näiksi näkisin tapahtumien *kuvaamisen arkipäiväisen kautta*, vieraantuneisuuden kuvaamisen ahdistuksen ja *kysymysten avoimeksi jättämisen* kautta sekä *subjektiivisen realismin*.

Ainahan ne palaa on puitteiltaan arkipäiväinen esitys yhdenlaisen henkisesti väkivaltaisen suhteen toistuvasta pyörteestä. Elokuvassa on hyödynnetty todellisuuden elementtejä. Se on kuvattu studion sijaan oikeassa lokaatiossa. Siinä on käytetty luonnonvaloon nojaavaa valaisua. Elokuvan aika on esitetty lähellä todellista ajan tuntua. Vaikka esiintyjät ovat ammattinäyttelijöitä, pyrittiin heidän kanssaan löytämään todelliselta tuntuva ilmaisu hyödyntämällä heidän aiempia todellisia kokemuksiaan sekä yhdessä improvisoidun kautta syntynyttä. *Mikrotoimintojen* ajatus rinnastuu minulle eniten sinä henkilöiden reaktioiden osiin purkamisena ja artikuloitina, jota kuvaajan kanssa teimme lisätäksemme kohtausten autenttisuuden tuntua. Vaikka olen painottanut tunnelatausta sisältävien kohtien artikuloinnin tärkeyttä, tämä *artikulointi pyrittiin toteuttamaan aina mahdollisimman kokonaisen kohtausläpimenon pohjalta* ja myös mahdollisimman pitkänä jatkumona sekä harjoituksissa, että kameran käydessä. Tällä pyrittiin ilmaisun elävyyteen. Neorealismista poiketen lopputyön kliimakseja ei ole tasoitettu muuta kerrontaa vastaavaksi, vaan niissä kokemusta on korostettu taiteellisin ratkaisuin, esimerkiksi leikkausrytmiä tihentämällä.

Ainahan ne palaa heijastaa vieraantumisen tunteita, mutta ei ratkaise niitä. Elokuva ei anna selkeitä vastauksia siitä mitä on tapahtunut aiemmin ja mitä tulee tapahtumaan. Sen henkilöt eivät tiedä selkeästi, mitä haluavat. Elokuva kuvaa ambivalenssiin sysättyä identiteettiä ja siitä syntyneiden tunteiden pidättelyä. Naisen hahmon vieraantuminen tilanteessa kulminoituu lopussa, jossa hän ei tee vieläkaan selkeää näkyvää päätöstä aikooko palata suhteeseen vai lähteä pois. Elokuvan loppu tarjoaa vain

hetkellisen ratkaisun tilanteelle, mutta ei henkilöiden aiotuille suunnille. Se jättää lopullisemman ratkaisun kuvittelemisen katsojalle.

Lopputyöelokuvani ja neorealismien välillä minua kiinnosti erityisesti se, miten kerronnallista arkipäiväisyyttä ja subjektiivista realismia on *yhdistetty* ja havainnot siitä, kuinka tämä yhdistämisen tapa perusteltuu subjektiivisen realismin kautta. Subjektiivisen realismin ajatus puolustaa realismista hetkittäin vieraannutettua esittämisen tapaa, joka *Ainahan ne palaa* elokuva viittaa päähenkilön kokemukseen. *Invisible subject* käsite muuntuu lopputyötäni ajatellessa enemmän näkymättömästä aiheesta *piilotetun aiheen* suuntaan.

Päiväkirjamerkintä 6.3.2013

Juttelen mielessä itselle, koetan selvittää, mitä olen tekemässä. Koetan muistaa, mitä olen ajatellut. Ajattelen kauan sitten kirjoittamani esseen huomiota barokin ja renessanssi eroista suhteessa siihen, mitä nyt teen. Ajattelen, jos kuva on lähikuvaa ja tunteilla kyllästetty, se on kuin barokki, lähelle tulevine monimuotoisine koukeroineen. Silloin voi päästä tunteeseen mukaan katsojana, mutta silloin voi olla vaikeampi nähdä toimintamahdollisuuksia, tulla tilanteessa toimintakyvyttömämmäksi. Etäisyyden puute voi tehdä tapahtumien selkeänä näkemisen vaikeaksi. Ei ole tilaa nähdä, mihin suuntaan liikkuisi, käydä itse läpi potentiaalisia valintoja. Taidamme lopulta kallistua kuvaustyyliissä enemmän barokin suuntaan. Mietin, voiko elävyyden tunnulla korvata sitä, minkä etäisyyden puutteessa menettää?

Lopuksi –

Elan

Tapasimme linjalaistemme kanssa ihailemani iranilaisen ohjaajan Abbas Kiarostamin Sodankylässä 2007 Kanerva Cederströmin johdolla. Muistan yhä Kiarostamin tyytyväisen nyökkäyksen, kun hänen elokuvistaan sanottiin pidettävän, koska niiden koettiin rohkaisevan ihmistä ajattelemaan itse.

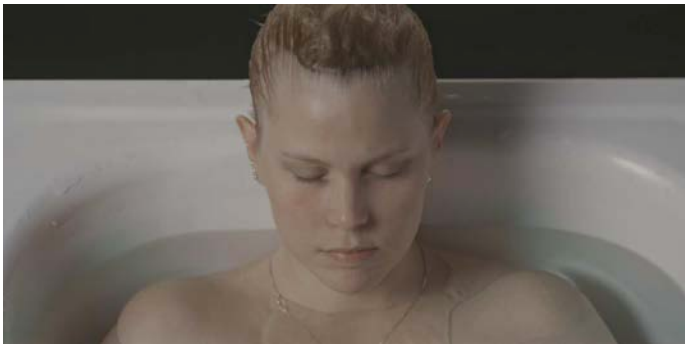
Näen autenttisuuden tunnun elinvoimana, joka vetää puoleensa. Autenttisessa kokemuksessa katse suuntautuu monella tapaa katsojaa kohti ja haastaa katsojaa ottamaan muotoonsa sopivaa asennetta, ehkä osallistumaan tai olemaan kärsivällinen. Uskon, että toteutuessaan autenttisuuden tuntu kutsuu katsojan huomiota ja vahvistaa teoksen elämistä hänen mielessään vielä salin ulkopuolellakin.

Kirjoituksessaan *Dezert Islands* Gilles Deleuze käyttää käsitettä ”*elan*” kirjoittaessaan ihmisen suhteesta autiosaaren konseptiin. Autiosaarella ihmistä kiehtoo ajatus sen valloittamattomuudesta, mutta hetkellä jolla ihminen astuu saarelle, se enää ole autio. Autiosaaren idean kautta ymmärrän hänen käsittelevän mielikuvituksen tai luovan mielenliikkeen ja *elanin* tuntemattomaan kohtaamiseen liittyvän elinvoiman ilmaukseksi. Autiosaaren elinvoima on Deleuzelle paradoksi, jota ihmisen on mahdoton saavuttaa. Autiosaaren paradoksi tiivistyy siinä kysymyksessä, miten se, mikä ei näytä olevan mitään, voi tuntua voimakkaalta. Halun ja saavuttamattomuuden vuorottelu elävöittää kokemuksen Deleuzen tekstissä. Ajattelen autenttisuuden luovan samanlaista ihmistä kutsuvaa elinvoimaa kuin autiosaaren ajatus. Autenttisuuden ei tarvitse olla jotain, jonka tavoitamme suoraan tai jonka osaamme selittää ilman ristiriitoja, mutta se motivoi meitä etsimään ymmärrystä.

Jos elokuva on luovuuden muotoinen todellisuus, sillä on valveunen muotoinen potentiaali ja kaipuu kohti vielä tuntematonta ja pakenevaa, silloin uskallus tuntemattomaan voi olla elinvoiman ilmaus. Täydellinen ymmärrys todellisuudesta on saavuttamatonta, mutta sen kaipuu voi olla todellista.



iitteen kuvat: *Omenatarha* 2007, *Yhteys* 2014, *Ainahan ne palaa* 2014



Lähdeluettelo

Kirjat ja kirjoitukset:

- Alhanen, Kai: *John Deweyn kokemus filosofia*, 2013 Gaudeamus
- Bazin, André: *What Is Cinema Volume II*, 1971 University of California Press
- Bergman, Ingmar: *Kohtauksia eräästä avioliitosta*, 1974 Gummerus
- Calvino, Italo: *The Uses of Literature, Levels of Reality in Literature*, 1980, The Literature Machine
- De Hare, Robert: *Ilman omaa tuntoa*, 1999 Gilgames
- Deleuze, Gilles: *Desert Islands and Other Texts*, 1953-1974
- Duras, Marguerite: *Kirjoitan (Écrire)*, 1993, Like
- Jotuni, Maria: *Huojuva talo: romaanista teatteriesitykseksi*, näytelmäksi muotoillut Maaria Koskiluoma, 1986, Otava
- Korhonen, Timo: *Hyvän reunalla - dokumenttielokuva ja välittämisen etiikka*, 2012 Aalto-yliopisto
- Köhler, Wolfgang: *Gestalt psychology*, 1929
- Ondaatje, Michael: *The Conversations: Walter Murch and the Art of Editing Film*, 2004 New York: Random House
- Rushton, Richard: *The reality of film, Theories of filmic reality*, 2011 Manchester University Press
- Schrader, Paul: *Transcendental style in film*, 1972 University of California Press

Artikkelit:

- Guilt and the History of Violence in Michael Haneke's Caché*, Cinema Journal 50, n.1, 2011
- Psykodynaaminen väiävaltatyo*, Sarianne Tanjas-Kuusisto, Pro-gradu tutkielma, Helsingin yliopisto, 2003

Luennot:

- 2014, Ilkka Niiniluoto, jäähyväisluento Helsingin yliopisto 2014
- 2013, Juha Hurme luento teatterin historiasta, Aalto-yliopisto
- 2013, Kirsti Määttänen, koulutusluento dialogisesta vauvatanssista

Elokuvat:

- La Passion de Jeanne d'Arc*, Carl Theodor Dreyer, 1928
- Umberto D.*, Vittorio de Sica 1952
- Il Vangelo secondo Matteo*, Pier Paolo Pasolini, 1964
- Faces*, John Cassavetes, 1968
- E.T.* Steven Spielberg, 1982
- El Sol del Membrillo*, Victor Erice, 1992
- L'enfant*, Jean-Pierre Dardenne, Luc Dardenne, 2005
- Act of Killing*, Joshua Oppenheimer, 2012